Annick Louis

Borges ante el fascismo



Peter Lang

Hispanic Studies: Culture and Ideas

7

Si la oposición de Borges al fascismo es conocida, la forma que tomó su condena no había sido estudiada hasta ahora. La apuesta estética e ideológica del Borges de los años 1930 y 1940 se diferencia de la de sus contemporáneos antifascistas por cuanto interroga la realidad a partir de una estrategia *oblícua*. La ensayística y la ficción borgeanas se proyectan contra una serie de paradigmas de época – la teoría del complot, el cine de Hollywood, la conversión ideológica, la noción de heroísmo, etc., sin tematizar explícitamente los acontecimientos socio-políticos. Así, asistimos a una dispersión sistématica de referencias, desvinculadas de su contexto, que retoman una serie de cuestiones de época, presentes en diferentes formas de arte y de discurso. Concibiendo la relación entre la realidad y la literatura en términos de competencia, Borges explora en *Ficciones* y *El Aleph* las posibilidades de un relato anti-pedagógico, en el que sus primeros lectores no pudieron reconocer el mundo contemporáneo. La estética *oblícua* de Borges propone una concepción renovadora de la relación entre literatura, relato e historia.

Annick Louis es Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo su Doctorado y su Habilitación en *la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (Paris). Fue *Visiting Profesor* de l'Université de Yale (1999-2000) y Becaria de *la Fundación Alexander von Humboldt* (2000-2002). Actualmente, *es Maître de Conférences* en la Universidad de Reims (Francia) y miembro del *Centre de Recherches sur les Arts et le Langage* (CNRS-EHESS).

Borges ante el fascismo

Hispanic Studies: Culture and Ideas

Volume 7

Edited by
Claudio Canaparo

PETER LANG
Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Wien

Annick Louis

Borges ante el fascismo

PETER LANG
Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Wien

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at ‹http://dnb.ddb.de›.

British Library and Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data:
A catalogue record for this book is available from The British Library, Great Britain, and from The Library of Congress, USA

The graphic design of this book was made by Florian Ziche.
The illustration of the cover is a reproduction from a work entitled 'Primera plaza' from the Argentinean plastic artist Claudia del Rio.
Claudia del Rio © Primera plaza, 2006.

ISSN 1661-4720
ISBN 978-3-03911-005-6
ISBN 978-3-0353-0338-4 (eBook)

Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Printed in Germany

je dédie ce livre
aux désirs et aux rêves des enfants malheureux,
et à ceux des enfants heureux

Indice

Agradecimientos

Entre las instituciones que procuraron su apoyo financiero y las condiciones de trabajo que me permitieron escribir este libro, las principales fueron el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Yale, que me invitó como Visiting Assistant Professor durante un año, y la Fundación Alexander von Humboldt (R.F.A.) gracias a la cual pude dedicarme más de un año casi exclusivamente a completar la investigación y a la redacción. Agradezco también a Madame Patricia Lacour, secretaria del departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Reims, por sus gestiones y su ayuda.

Numerosas personas contribuyeron con datos, material e información. A quien más debo en este sentido es a Alejandro Vaccaro, siempre generosamente dispuesto. Javier Fernández y José Gilardoni compartieron conmigo, además de material, su experiencia, permitiéndome acceder a un mundo que desconocía. Agradezco también sus contribuciones en material a Trudy Balch, Sara del Carril, Howard Young, Hartmut Ziche, Andrés Freijomil, Lucas Margarit, Alberto Buhar, Annette Keilhauer, Rodrigo Martínez, Miruna Achim, Rachel Haywood. Un agradecimiento especial a Marcela A. Gaitán por su dedicación y sus exitosas (y rápidas) gestiones, y por su amistad.

Agradezco a Gérard Genette, Yves Hersant, William Rowe, Saúl Sosnowski, Éric Michaud, Jean-Pierre Morel, Mercedes Blanco y François Hartog su apoyo eficaz y generoso. La amistad intelectual de Josefina Ludmer, Jorge Panesi, Roland Spiller y Jean-Marie Schaeffer fue determinante para el desarrollo de mi investigación y mi agradecimiento es incondicional. Andrés Freijomil releyó valientemente el manuscrito y no sólo lo enriqueció con sus comentarios sino que brindó su apoyo y afecto durante el proceso.

Agradezco a los colegas que me dieron la oportunidad de presentar mi trabajo en contextos e instituciones diferentes: Iván Almeida, Jean-

Patrice Courtois, Sylvie Mougin, Josefina Ludmer, Roland Spiller, Claudio Canaparo, William Rowe, Jorge Salessi, Roberto González-Echevarría, Julio Ortega, Rose Corral, Julia Romero, Alberto Giordano, Judith Podlubne, Miguel Dalmaroni, Alejandro Vaccaro, Leonardo Senkman, Iris Bergero, Nora Ricaud, Alexandre Prstojevic, Norah Giraldi Dei Cas, Jean-Marie Schaeffer, Yolaine Escande, Philippe Roussin, Geneviève Fabry, Evanghelia Stead, Nathalie Preiss, Marcela Croce. Y a Bernard Tissier, por su disponibilidad de lectura y su amistad. Debo a la generosidad de Claudio Canaparo la oportunidad de publicar este libro y muchas otras cosas.

Agradezco a mis estudiantes los numerosos momentos de placer compartido y todo lo que me enseñaron. No quisiera dejar de mencionar a algunos de ellos aunque todos hayan sido importantes: Juan Francisco Erize, Cecilia Mele, Mathilde Born, Cécile Braillon, Idaline Pernes, Eloïse Barroy, Caroline Garcia, Audrey Thelinge, Mourad Khmissi, Vivien Lamote.

Mi gratitud confusa y sincera va también
a Mme Dreyfus, por los accesos
a Jules Klein, por ser tal vez el principio y el fin de todo.

Emma me acompañó más de lo que sabe –los caminos de la maternidad son misteriosos.

Todo lo que debo a Florian Ziche queda entre nosotros. Que al menos mi agradecimiento sea público.

Prólogo

La posición de Borges ante el fascismo europeo es conocida, pero la *forma* que tomó su condena de ese fenómeno no ha sido, hasta ahora, sino parcialmente estudiada. Si bien en la comunidad intelectual argentina de los años 1930 y 1940, sus opiniones no eran ignoradas, el terreno que aquí nos interesa no es el de las convicciones personales: es el de las estrategias discursivas mediante las cuales Borges manifestó su rechazo del fascismo.

Cuando el presente se impuso como una hora de crisis y urgencia, la estética de Borges hizo una apuesta que iba en el sentido contrario a la de sus contemporáneos, fascistas y antifascistas, proponiendo en sus ensayos y notas del período una escritura basada en una estrategia *oblicua*. Pocos textos de Borges hacen referencia de modo directo o temático a la Segunda Guerra Mundial y, cuando aluden a ella, se refieren a lo que se puede considerar como cuestiones locales de época, es decir, a las consecuencias de los acontecimientos europeos en el medio cultural argentino. Del mismo modo, aunque los relatos en los cuales *esa* realidad aparece de modo explícito sean sólo dos, el resto de sus ficciones se proyecta contra paradigmas narrativos e ideológicos de aquel entonces. El tratamiento temático que Borges rechaza consiste en una aproximación semántica directa, es decir, en la incorporación de datos, acontecimientos, fenómenos o personajes explícitamente vinculados con lo contemporáneo, que pueden ser reconocidos por el público de la época y que, la mayor parte del tiempo, parecen responder a objetivos didácticos. Los textos que presentan este tipo de tratamiento tienen como primer objetivo proponer una explicación (en un sentido amplio) de una realidad que se presenta como patética y caótica.

Como en Europa, en Argentina el fascismo se convierte en un tema dominante a partir de la Guerra Civil Española, la cual coincide con el congreso del PEN Club, realizado en Buenos Aires en septiembre de 1936. Es también en ese año cuando las alusiones borgesianas al fascismo, al nazismo y la guerra, comienzan a multiplicarse hasta transformarse en un verdadero bombardeo fragmentario y aleatorio: se

trata de *incrustaciones* que surgen en muchos de sus ensayos y notas sobre literatura, cine y cultura. Sin embargo, ese movimiento de reenvío *oblicuo* teje una relación entre lo real y la literatura, entre el discurso y lo real, que se puede percibir en toda su amplitud gracias a una lectura cronológica de sus textos. Por lo tanto, lo que denomino "militancia borgesiana"[1] no puede sino estar basado en una historización de la obra que implica una recontextualización de sus escritos. Un procedimiento que permite comprender las relaciones de poder del propio medio intelectual.

Para poner en escena esta verdadera *batalla textual*, Borges abandona toda forma tradicional y argumentativa de retórica. Rápidamente, sus elecciones darán la impresión que libra batalla en dos frentes: el de los *fascistas* (sus enemigos ideológicos y estéticos) y el de los *antifascistas* (que se transforman en enemigos en el plano de la estética y, en cierta medida, de la ideología, aunque no política). La redefinición de la ideología estético-literaria del campo antifascista entra en juego tanto en sus notas como en la ficción. Se trata de un período en que Borges escribe sus cuentos más célebres, aquéllos reunidos en *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) que lo llevarán, a partir de los años 1950, a la fama internacional. Propongo aquí leerlos en relación a su contexto de producción, pero sin olvidar que en ellos se fundará la interpretación de la obra borgesiana como extranjera a su realidad contemporánea y a su cultura de origen. Comprender cómo se establece y se difunde esta lectura de su obra permite aprehender los conflictos estéticos del período estudiado.

Si la contextualización de los textos muestra que el punto de partida de los relatos es a menudo un problema específico de la época y del medio intelectual argentino, es, sin embargo, innegable que la fórmula narrativa que Borges propuso a sus contemporáneos resultó *ilegible*. Su estética propuso un modo de hablar de la realidad inmediata que funcionaba a partir de un desplazamiento de paradigmas: su literatura identifica procedimientos y estructuras allí donde sus contemporáneos percibían temas y valores.

1 La comunidad internacional ha adoptado el adjetivo "borgesiano", razón por la cual lo utilizo aunque en Argentina la forma más común sea "borgeano".

Así pues, la idea de un "Borges militante" contrasta con la imagen que el público y los críticos tuvieron del escritor en los años 1960 y 1970. En esa época, Borges se presentaba como un hombre conservador y, en ocasiones, como un defensor de las dictaduras. Esta imagen, junto con la posición adoptada, corresponde a las elecciones realizadas por Borges a partir del surgimiento del peronismo, momento en que se ubica claramente en el campo de los antiperonistas, rechazando todo movimiento político socializante. De tal modo, la apuesta estético-ideológica de los años 1930 y 1940 se verá transformada por ese advenimiento y un nuevo giro se producirá con la llamada *Revolución Libertadora* en 1955 que marca el derrocamiento de Perón. A partir de entonces, surgirá un "Borges oral" que fundará una escisión respecto de su "obra escrita". Se incentiva, así, una modalidad del culto del escritor: su figura pública se disociará progresivamente del texto, hasta el momento en que cada una de esas instancias aparezca como una entidad prácticamente autónoma.

Sin embargo, durante los años del fascismo, esta disociación aún no había sido establecida: existe una extrema coherencia entre la escritura ficcional, la no ficcional y su posición personal.

Sobre este libro

La pertenencia a una comunidad internacional de hispanistas y la inscripción institucional determinaron que los tres primeros capítulos de este libro (cuya primera versión data de los años 2000 y 2002) fueran redactados originalmente en español. El proyecto de presentarlo como parte de un *dossier* de *Habilitation à Diriger des Recherches* (última instancia universitaria en Francia y otros países europeos) y, sobre todo, mi incorporación al *Centre de Recherches sur les Arts et le Langage* (CRAL, centro de investigación mixto, CNRS-EHESS) marcaron la necesidad de traducir el trabajo al francés a finales del año 2002. Los tres capítulos que siguieron fueron, en cambio, escritos directamente en

ese idioma, entre el año 2002 y comienzos del 2004 y, luego, traducidos al español, esencialmente, durante los años 2005 y 2006[2].

Las lenguas imponen su realidad. La reescritura en francés de los tres primeros capítulos trajo consigo cambios esenciales: *Borges ante el fascismo* se transformó en otro libro porque el acto de traducción permitió resolver una serie de cuestiones teóricas y metodológicas y determinó su expansión hacia el funcionamiento de la ficción en Borges. En un primer momento, se trataba de una reflexión sobre las estrategias mediante las cuales manifestó su rechazo del fascismo, así pues, el proyecto inicial tenía por objeto sólo su escritura crítica. Los dos primeros capítulos (*Contra la persuasión* y *Las causas del presente*) debían tratar las problemáticas que aparecen en sus ensayos y notas. El que ahora es el tercero debía ser una introducción al primero de dos capítulos sobre sus relatos y el cuarto contener un análisis de "Deutsches Requiem". Cuando la ficción se volvió la encrucijada esencial, el tercer capítulo (*Todo y el fin de todo*) adquirió autonomía. Al mismo tiempo, cobraron extensión los dos últimos, *El relato, el caos y las cosas* y *Demasiado tarde para perder* al tiempo que surgía *Borges va a la guerra*.

Existe, por lo tanto, una versión española y una francesa de este libro que no son exactamente iguales. En la francesa, acentúo la relación entre los acontecimientos argentinos y los europeos y estudio el vínculo entre la estética borgesiana y la de narradores e intelectuales europeos. En la española, hay un mayor desarrollo de la historia cultural argentina. Lamentablemente, por razones editoriales, no ha sido posible conservar la totalidad del trabajo en ninguna de las dos versiones. Los "restos" aparecieron (o aparecerán) en forma de artículo o en futuros trabajos.

2 Mi primer trabajo sobre Borges, presentado como tesis en la misma École des Hautes Études en Sciences Sociales en diciembre del 1995, había sido en cambio enteramente redactado en francés, y publicado por L'Harmattan en 1997, bajo el título de *Borges: œuvre et manœuvres*.

La edición francesa se publicó en dos tomos. El primero, *Borges face au fascisme I. Les causes du présent* salió en julio del 2006; el segundo, *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*, fue preparado entre diciembre del 2006 y enero del 2007, para salir a la venta en marzo del 2007[3]. En cuanto a la versión española, el trabajo editorial se completó entre agosto y diciembre del 2006, es decir, entre los dos tomos franceses. Por lo tanto, la edición estuvo, como la escritura, marcada por la traducción y la experiencia editorial de dos ámbitos culturales diferentes. No me queda sino esperar que un proceso que, por momentos, fue arduo haya sido favorable a este trabajo.

La estructura final de *Borges ante el fascismo* comprende seis capítulos, una introducción y un cierre. En *Borges: modo de empleo* presento la situación editorial de su obra y la historia de su construcción. *Contra la persuasión* postula el funcionamiento del reenvío borgesiano al referente en sus notas y artículos. *Las causas del presente* analiza la existencia de lo que se ha llamado "un Borges nacionalista" y vuelve a la historia y los acontecimientos que marcaron a esos movimientos en Argentina. *Todo, y el fin de todo* se ocupa de trazar una cartografía del medio intelectual argentino de los años 1930 y 1940 y propone reexaminar la historia de la recepción de Borges. *El relato, el caos y las cosas* se concentra en una estructura que caracterizó la época, la llamada "teoría del complot" y el modo en que se inscribe en "Tlön, Uqbar, Orbis tertius". En *Borges va a la guerra* estudio tres cuentos de Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", "Tema del traidor y del héroe" y "La muerte y la brújula" en relación a diferentes paradigmas narrativos que, en el cine y la literatura de entonces, buscaron imponer figuras de héroes y traidores, motivar el compromiso con la causa aliada y proponer una lectura del conflicto mundial. Por fin, *Demasiado tarde para perder* se centra en una interpretación de "Deutsches Requiem" a partir del análisis de un período histórico breve, el momento en que finaliza la guerra, empiezan los juicios de Nuremberg y llega al poder Juan Domingo Perón. En un rápido cierre, sintetizo mi concepción de la obra borgesiana y subrayo la importancia que las concepciones de ésta

3 Paris: Aux lieux d'être, 2007.

tienen, o podrían tener, para la disciplina literaria actual, en particular en cuanto permite pensar lo literario como un objeto inestable.

Nota:
Las citas de Borges corresponden a la primera publicación de los textos, ya sea en diarios, revistas o libros; los escritos que Borges edita en volumen, aparecen acompañados de la mención de su primera fecha de publicación.

Salvo indicación contraria, soy la autora de las traducciones. Por falta de espacio, no he reproducido las citas en idioma original, salvo cuando se trata de consignas, slogans o sobrenombres.

Borges: modo de empleo

En los últimos años la obra de Borges ha sido objeto de un fenómeno particular que nada tiene de casual; un fenómeno que Borges previó y, en cierta medida, también determinó y que Graciela Montaldo ha descripto como la capacidad "de rehacer su obra, *postmortem*, y empezar a escribir, en los 1990 un corpus completamente nuevo y crear, por lo tanto, un nuevo autor" (1998: 7). Si en el caso de otros escritores esta situación suele llevar a la publicación de manuscritos inéditos, en el de Borges no es sino la continuación –nada natural, por cierto– de una estrategia cultivada por él mismo a lo largo de su carrera literaria y que podría definirse como un proceso de "selección" y recuperación sistemática de sus escritos.

La recreación de su obra mediante la reedición de un corpus importante de textos no editados aún en volumen o editados varias décadas antes, ha contribuido a que la crítica se interese en estudiar el modo en que el contexto se inscribe en la textualidad borgesiana y, de algún modo, resulta indisociable de esta tendencia. Sus *objetivos* pueden ser pensados a partir de los *efectos* creados: evitar que su obra integre la categoría de "monumento uniforme"[1]. Como si la fijación implicase la tentación de volver sobre aquello a que se acaba de dar una forma editorial estable, a cada momento de presentación de un corpus sigue una nueva versión de éste. La mayoría de sus textos se publicaron primero en diarios y revistas, argentinos o extranjeros (el porcentaje de unos y otros varía de acuerdo a las épocas); en el momento de reunirlos en volumen, una parte de ellos era excluida y/o retrabajada. De este modo, se fue constituyendo una *obra oculta*, para usar la terminología que Borges utiliza en "Pierre Ménard, autor del Quijote"[2] que Enrique Pezzoni fue, tal vez, el primero en estudiar[3].

1 "Las versiones homéricas", *La Prensa* 8/5/1932, 3ra sec.: 1; *Discusión* 1932.

2 *Sur* 56(5/1939): 7–16; *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.

3 Pezzoni 1999; Louis 1997a, 1999b.

Junto con este proceso constante de exclusión, hubo un momento de expulsión violenta de una parte del corpus, es decir, el de la confección de las primeras *Obras Completas*, publicadas en Emecé entre 1953 y 1960. Borges reduce entonces casi 800 escritos publicados a 173 (o 252 si se cuentan los poemas en la edición de 1953) que reúne en nueve volúmenes. Un gesto estrechamente vinculado con su posición durante los años del primer gobierno de Perón, así como a las disputas estéticas de la época que adquieren, de este modo, mayor visibilidad que si se expresaran en forma de polémica. Las maniobras de aparición y desaparición de textos se pusieron en evidencia de manera espectacular con esta edición de las *Obras Completas*, de las que poco después, Borges propone otras dos versiones, una en 1964 en tres tomos, según un orden cronológico y otra en 1974, considerada como la edición canónica hasta su muerte (Louis 1999c).

Entre las consecuencias importantes de este proceso de selección, se encuentra la atenuación y la desaparición de vastas zonas de su producción. Una lectura exhaustiva y cronológica de los textos en sus primeros medios de publicación pone necesariamente en evidencia aspectos de la obra que suelen pasar más o menos desapercibidos cuando se lee su producción tal como Borges la dio a conocer. Sin embargo, el recorrido que proponen las ediciones actuales, que poco a poco han ido retomando lo que Borges suprimió o, simplemente, lo que no seleccionó, también determina una percepción particular, ya que los textos antes no incluidos en volumen se encuentran organizados según el medio de publicación o el orden cronológico. Se dan así superposiciones, como por ejemplo, la que existe entre *Textos recobrados,* que sigue ese último ordenamiento, y *Textos cautivos,* que recoge los escritos de *El Hogar,* aunque no todos, de modo que se superpone también a *Borges en El Hogar*, editado más tarde. Incluso una vez publicados todos los textos que Borges había desechado (empresa que se está realizando actualmente), una organización cronológica y otra según el medio de publicación siguen exigiendo cierta cuota de malabarismo –y la exigirán siempre, ya que no parece posible editar los textos en forma-libro según diferentes criterios de organización. Si la época en que era necesario consultar bibliografías y catálogos, recurrir a colecciones públicas y privadas, revisar los diarios y revistas, y solicitar la memoria de los contemporáneos para reunir la totalidad de los textos publicados por

Borges, ha quedado atrás, la huella editorial que el escritor imprimió a su obra permanece imborrable. Las ediciones actuales no editan sino lo que quedó fuera de la selección autorial, subrayando así la línea divisoria que Borges trazó. Pero también, estas ediciones refuerzan la constante violación de que fue objeto esta frontera (Louis 1999b). No resulta tan fácil, entonces, leer a Borges *a pesar de Borges,* siendo indiferentes a los dispositivos que armó para ofrecer su obra a la lectura.

Tal es lo que concierne a una visión contemporánea. Sin embargo, historizar la obra de Borges implica también preguntarse por el proceso de su constitución y el lugar que ocupó en el mapa intelectual de la época.

Hasta 1955, Borges es un intelectual que ejerce fuera del Estado (con la excepción del período como bibliotecario en la Miguel Cané entre 1938 y 1946), lo cual no quiere decir que ejerciera la tarea intelectual como si el Estado no existiera o como si ignorara su existencia. Significa que permanece fuera de la academia y otras instancias estatales. Borges no es el único escritor que no ocupó puestos académicos y que, por lo tanto, no benefició del mecenazgo estatal, elección que, en su caso, proviene del rechazo a contribuir a la construcción e imposición de una ideología oficial (tal como lo hicieran Leopoldo Lugones y Hugo Wast). Es propio de Borges haber establecido vínculos con otros sistemas de producción cultural de la época y no haberse ligado con un sólo medio de publicación: estableció relaciones con una red cultural amplia. Así pues, la autonomía borgesiana se construye mediante un ritmo intenso de producción para una cantidad importante de diarios y revistas: la autonomía de Borges se funda en las relaciones con el mercado editorial[4].

La textualidad borgesiana se conforma, por un lado, dentro del circuito de revistas literarias y culturales, mediante colaboraciones, pagas en muchos casos. Y, por otro, en el circuito de los medios de comunicación masivos, es decir, a través de suplementos de diarios tan disímiles como *La Prensa* o *Crítica*; este último marca, en particular, la

4 Sobre las relaciones entre autonomía y mercado, ver Michaud 2005, 13–47.

entrada de Borges en "la era de la reproductibilidad técnica"[5]. Gracias a la coexistencia de una serie de dispositivos culturales, los años 1920 y 1930 abrieron la posibilidad de una carrera literaria sin inserción en la academia y/o en los medios oficiales de poder. En primer lugar, hay que mencionar la abundancia de revistas literarias, su difusión y producción, la cuales si bien no eran constantes y estables, se renovaban permanentemente. La mayoría de ellas tuvieron una duración muy limitada, sin embargo rápidamente surgían otras para reemplazarlas, de modo que la red que definían mantenía su existencia, aunque se resignificara ideológicamente. Un segundo elemento estaba constituido por las colaboraciones pagas en suplementos de diario con amplia tirada, tal como ocurrió con Borges mientras editó la *Revista Multicolor de los Sábados* de *Crítica*. Por último, la situación de la academia en Argentina donde, en cuanto a la literatura, la universidad tenía menos peso y su poder era menos exclusivo y hegemónico –por lo que la crítica universitaria y la escritura literaria estaban menos vinculadas a la universidad –, dejaba abierta la posibilidad de recorridos intelectuales que ni siquiera implicaban pasar por la academia como alumno.

El modo de existencia de esta red de publicaciones puede relacionarse con lo que Marc Augé llama los "no-lugares", espacios que no se pueden definir ni como identitarios, ni como relacionales, ni como históricos. Dentro del campo de la antropología, la noción se opone a la de "lugar", objeto privilegiado por la sociología. La distinción entre "lugar" y "no-lugar" pasa por la oposición del lugar al espacio, tal como las concibe Michel de Certeau (1980/1990): el espacio es un "lugar practicado". La definición se emancipa, en Augé, de la negatividad, a partir de una pluralidad de lugares, y se precisa al identificar el espacio del viajero al arquetipo del no-lugar. La noción de lugar marcó nuestra modernidad, haciendo obstáculo a la de no-lugar. Augé subraya también su asociación con el nacionalismo y el modo en que el no-lugar atraviesa límites y fronteras (1992).

Estos "órganos" participaban en la distribución de poder en las instancias de consagración, determinando circuitos específicos de publicación que podían mantener o no contacto con las instituciones. La

5 Benjamin 1936/1970; sobre la cuestión en Borges ver Louis 1997[a].

red en sí misma no constituye una institución, no funciona del mismo modo que la universidad, u organismos como la *Academia Argentina de Letras* o el *Instituto Popular de Conferencias.* Conforma un tipo de órgano que no se puede identificar con una institución, un edificio o una persona: son redes o circuitos cuyo poder proviene de la circulación que permiten, es decir, de su carácter móvil y de la renovación permanente a que están sometidos.

La sociología de la literatura ha convertido a las revistas, a los suplementos y a los diarios en general en objetos de estudio en tanto "lugares", analizándolas en función de la ubicación en el campo intelectual y del vínculo con el contexto socio-histórico, estudiándolas como marco de un escritor o estableciendo relaciones entre dos medios (o más) cuando éstas fueron polémicas. Sin embargo, el tipo de red que constituyeron, el territorio que definía el conjunto, así como el tipo de instancia de poder que implica la existencia misma de esta red, no han sido trabajados como tales. El espacio de la red (siempre según De Certeau), constituye un primer elemento para pensar el mapa intelectual de una época (siempre y cuando existan estos medios). No funciona como el mero índice de relaciones de una estructura (el campo intelectual), es decir, no reproduce –ni cuestiona– los vínculos de poder que se estarían jugando en otra parte: la red de publicaciones produce las relaciones.

Cada época tendría un modo específico de generar estas redes. Entre los años 1920 y 1950, se caracterizaron por una gran flexibilidad y agilidad: varias publicaciones aparecen y desaparecen rápidamente, sin que ésto dependa necesariamente de una fuerte recepción o un mercado importante. Hubo también un modo específico de circulación en cuanto a colaboradores y temáticas, con momentos de aproximación entre algunos intelectuales o grupos, y momentos de ruptura. En este sentido, la década del 1920 fue una edad de oro para las revistas culturales y literarias, un tiempo caracterizado por una movilidad particular en los colaboradores. La del treinta, en cambio, está marcada por la crisis, politización y polarización de los medios y los intelectuales mientras el poder se redistribuye violentamente y, por ende, los lugares y las alianzas.

Dentro de aquel panorama, Borges es un caso particular, dado el modo en que se superpusieron sus vínculos personales y las

concepciones literarias, superposición que da lugar a situaciones muy cargadas ideológicamente y a veces altamente paradójicas. Dos zonas del período que estudiaremos dan cuenta de ella: la proximidad editorial de Borges con cierto catolicismo argentino en los años 1920 no impide que rechace violentamente una *militancia* católica en el dominio estético. Así lo vemos, por ejemplo, respecto de su participación en una serie de revistas de orientación católica como *Criterio* y, más tarde, *Sol y Luna*. La segunda paradoja proviene de su relación con los aliados: pese a identificarse con ellos, su concepción de la literatura y de las posiciones estéticas frente al "desastre" (o sea la Segunda Guerra Mundial) no coinciden con las que sostenía la mayoría de los intelectuales antifascistas.

En fin, relaciones personales, convicciones ideológico-políticas y concepciones estético-literarias atraviesan los medios de la época constituyendo una red cuyo peso para la historia cultural es tan importante como el de las instituciones prestigiosas. Sin embargo, el modo y el grado de su influencia se modifica en permanencia. Cuando a partir de 1936 advienen el fascismo y la Guerra Civil Española, los medios se polarizan y algunos intelectuales, como Borges, en vez de tematizar "el desastre", prefieren proyectarse contra la ideología de los medios en que publican.

Contra la persuasión (retórica y argumentación en Borges)

Lo que denomino “*militancia* de Borges contra el nazismo” forma parte de esas zonas de la obra borgesiana que se ponen en evidencia a partir de su historización, es decir aquellas que fueron minimizadas a partir de las primeras *Obras Completas,* pero que, como hemos dicho, los lectores contemporáneos seguramente percibieron. En parte, por una cuestión coyuntural: esos lectores conocían la orientación ideológica del medio en que aparecía el texto, dado que se situaba en un marco de publicación conformado por otros textos de posición más explícita. Ésto es particularmente cierto en el caso de *Sur* y *La Nación*, cuyos lectores debieron ser sensibles a las elecciones temáticas del medio, donde una concepción humanista de la cultura se oponía a los sistemas fascistas.

La estrategia textual con que Borges enfrentó al nazismo tiene la particularidad de no presentarse ni explícita ni formalmente como una reflexión (o condena) de aquella ideología. No obstante, constituye una presencia constante en el universo textual del período, es decir, durante el lapso comprendido más o menos entre 1936 y 1945. Ésta es su característica específica. Las alusiones al nazismo y la guerra pueden derivar, o bien de la indignación del crítico ante un aspecto de este movimiento o *simplemente* aparecer como una suerte de término comparativo mientras escribe acerca de algún problema literario o filosófico. A menudo, las alusiones resultan cómicas o irónicas (y, por momentos, ambas). Dentro de la primera categoría puede situarse el uso de la expresión “Volk ohne Raum” (literalmente, pueblo sin espacio) para describir la abundancia de personajes en las novelas chinas en “Clement Egerton: *The Golden Lotus*”[1]. En la segunda, se encontraría la evaluación borgesiana de una comparación entre Chesterton y Henry

1 *Sur* 60(9/1939): 68–69.

Christopher Bailey que llevaría a preferir al segundo en los siguientes términos:

> es uno de los mayores enigmas que han entenebrecido la tierra desde que mil y un profesores vindicaron la invasión de Polonia, pues los polacos son de raza inferior a la germánica, y la de Noruega, pues los noruegos son de raza germánica[2].

Otro ejemplo de "alusión" –figura cargada de ideología– y del modo en que Borges arrastra los acontecimientos socio-políticos hacia el terreno de lo literario es la nota "*Apropos of Dolores* de H. G. Wells"[3], donde afirma:

> ¿Qué opinar de Dolores? ¿Me atreveré a estampar que es inverosímil y que la inverosimilitud es un privilegio de que suele abusar la realidad (cf. Adolf Hitler) pero que está vedado a los novelistas?

La característica más evidente de lo que denomino *militancia borgesiana* es su manifestación constante en una trama literaria, que a menudo se presenta de manera brutal, poniendo en contacto elementos del campo político y social. Borges se niega al abandono de la reflexión literaria para desplazarse hacia el de lo social, político o histórico, por eso sus referencias (sus ataques, podríamos decir) están contenidos en ensayos literarios, notas bibliográficas y prólogos. Aparecen como incrustaciones en espacios de publicación tradicionales, sorprendiendo al lector por su carácter brutal y por la falta de mediación entre los términos que Borges pone en relación. Es como si todo tema reenviara *fatalmente* al contexto de escritura mediante una serie de procedimientos variables que casi siempre eluden las figuras de la exposición, la discusión o la persuasión. Siguiendo una fórmula retórica explorada en sus comienzos como crítico, Borges *despliega*: en un vasto corpus cuyo "tema" es literario o cultural, surgen fragmentos de un debate que siempre remite a su propia época. Este despliegue constituye un movimiento deliberado que se opone a la habitual figura discursiva de la exposición y la discusión y, por lo tanto, evita toda forma de concentración discursiva. Ante la realidad contemporánea, Borges

2 "Howard Haycraft: *Murder for Pleasure*", *Sur* 107(9/1943): 66–67.
3 *Sur* 50(11/1938): 76–77.

descarta la posibilidad del debate o del análisis para concentrarse en abrir, desplegar y diseminar diversos aspectos de una realidad que se impone, mostrando de qué modo se infiltra en todas las facetas de lo real. Despliega los problemas, los hechos de la lengua, los acontecimientos y las cuestiones ideológicas en un vasto conjunto mientras fragmenta su pensamiento a través de textos que llegan a públicos distintos.

No se trata, sin embargo, de fragmentos inconexos o de repeticiones, sino de pasos y etapas de una exposición voluntariamente diseminada. Esta forma de despliegue es uno de los rasgos esenciales tanto de la crítica como de la estética narrativa de Borges, en especial durante estos años. Una estrategia que implica una concepción particular del vínculo entre la literatura y lo real que explicita en "*Die Raeuber von Liang Schan Moor*, de Shi Nai An", donde comienza constando una banalidad: "Es evidente que en la literatura de un país influyen los acontecimientos políticos". Más original es completar esta idea con la siguiente vuelta de tuerca: "lo imprevisible que es el efecto particular de ese influjo" (*El Hogar* 8/1938: 24). Imprevisibles, laterales, oblicuos son los efectos que en adelante se dedicará a estudiar. Y también lo será el sistema de referencias al nazismo en sus ensayos y notas, en suma, la base de su poética ficcional de la época.

El despliegue de la verdadera *batalla textual* que puede observarse en sus escritos es fragmentario y lateral aunque no menos eficaz. En el ejercicio borgesiano de la crítica, la reflexión no suele concentrarse y la escritura tiene una *funcionalidad múltiple* donde los planteos reenvían a varios problemas a la vez sin que ninguno de ellos parezca primar sobre los otros. La exhibición fragmentaria y diseminada reemplaza, entonces, a la argumentación persuasiva: el crítico no intenta demostrar la validez de su posición, sino que, simplemente, *expone* la incoherencia argumentativa de los otros, las similitudes entre sistemas de pensamiento y la historia de ciertos conceptos. Recordando a Emerson, dirá en un texto posterior que los argumentos no convencen a nadie, pero sí pueden *persuadir* (*Introducción a la literatura norteamericana* 1967). Otro testigo de la época, Viktor Klemperer, presenta esta misma oposición en su análisis de la lengua de Tercer Reich en *Lingua Tertii Imperii* donde afirma que el que piensa no puede ser persuadido, sino convencido (1996: 139). La persuasión apela al sentimiento y acude a la retórica argumentativa, tal como puede verse en los discursos de

líderes fascistas como Hitler, Goebbels o Mussolini: las convicciones se imponen cuando no se suspenden los procesos intelectuales. Por eso, en un gesto a la vez eficaz e ingenuo, la retórica borgesiana se basa en la *exhibición* violenta del discurso de los otros y la enunciación de las propias concepciones. Borges rechaza, así, una tradición retórica que ha marcado el discurso occidental durante siglos[4]. A esta estrategia corresponde la aparición recurrente de una misma frase en varios textos de la época: "yo tengo para mí". Se encuentra por lo menos en el *Prólogo* a *La Metamorfosis* de Kafka (1938: 10), en "Moral y literatura"[5], y un poco más tarde en "Emma Zunz"[6] y "El seudo problema de Ugolino"[7]. La expresión de una convicción interna y de una evidencia personal marca un momento de encuentro íntimo con "la verdad", –pero una verdad sostenida y defendida por un narrador, en permanente disputa con otras versiones.

Tal es la estrategia de sus notas y ensayos. En lo que respecta al carácter *oblicuo* de su estética ficcional, partimos del concepto de representación propuesto por Jean-Marie Schaeffer en *Pourquoi la fiction ?* La representación posee una estructura de reenvío, en el sentido lógico del término, aunque no siempre recurra a una forma culturalmente codificada y aceptada de *mímesis*. Si aceptamos este principio, es porque consideramos que el estatuto intrínseco de la literatura es cognitivo, en el sentido que Schaeffer otorga al término, es decir, porque el dispositivo ficcional corresponde a una actividad de modelización y toda modelización implica una representación como operación cognitiva (319–320). En este sentido, si bien los rasgos intrínsecos de un texto pueden ser permanentes, los géneros y los procedimientos estéticos están continuamente sometidos a procesos de lectura que modifican su significado.

4 Desarrollo la cuestión de la retórica y la argumentación en Borges, en "Retórica y argumentación. Hacia una disciplina literaria sin teoría" (Louis 2001).

5 *Sur* 126(4/1945): 71.

6 *Sur* 167(9/1948): 17; *El Aleph* 1949: 65.

7 *La Nación* 30/5/1948, 2da sec.: 1.

A partir de este planteo, la hipótesis de base de este trabajo es que la producción ficcional de Jorge Luis Borges durante los años 1940 buscó oponerse a la separación entre dos modos de representación, uno ficcional y el otro referencial. Su obra se convierte en una crítica severa hacia las estéticas estrechamente vinculadas con la representación de lo real –el realismo, el naturalismo y sus derivaciones–, aunque no por ello adopte Borges una posición anti-referencial. La literatura de Borges es antipedagógica porque, para él, rechazar un género no significa necesariamente negar los presupuestos sobre los que se apoya. El propósito, aquí, no es discutir una posible teoría del conocimiento en Borges, sino explorar la especificidad de sus elecciones estéticas y la relación que éstas marcaron con su contexto de producción. Por ello, propongo una interpretación sobre el modo en que "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"[8] se proyecta contra un paradigma de época, la teoría del complot, proponiendo transformar el contexto inmediato del escritor en espacio literario. En "La muerte y la brújula"[9], Borges vuelve sobre la teoría del complot, vinculándola con el debate sobre el género policial que lo enfrenta, en una conocida polémica, con Roger Caillois. Varios cuentos de los años 1940 retoman y tematizan un paradigma narrativo ampliamente difundido por la literatura y el cine: la "conversión narrativa", imposible de disociar de la puesta en escena de los valores que se encarnan en tipos de personajes de larga tradición, los héroes y los traidores. Sin duda, "El jardín de senderos que se bifurcan"[10], "Tema del traidor y del héroe"[11] y "La forma de la espada"[12] son algunos de los relatos en que Borges presenta estas cuestiones como una lectura oblicua de su presente.

8 *Sur* 68(3/1940): 30–46; *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.

9 *Sur* 92(5/1942): 27–39; *Ficciones* 1944.

10 *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941: 107–124; *Ficciones* 1944: 109–126.

11 *Sur* 112(3–4/1944): 23–26; *Ficciones* 1944.

12 *La Nación* 26/7/1942, 2da sec.: 1, ilust. Alejadro Sirio; *Ficciones* 1944.

Literatos frente a la historia

El uso del término “*militancia*” puede parecer excesivo tratándose de Borges. Sin embargo, ese efecto se debe a un problema de retórica e historia literaria: nuestra tradición asocia la idea de “literatura comprometida” o “literatura militante” con un modo particular de concebir la relación entre los acontecimientos socio-políticos y la producción literaria, tradición marcada por una referencialidad inmediata que fue difundida por el existencialismo de la posguerra. Las concepciones de este movimiento, a su vez, fueron determinadas por las posiciones estéticas y políticas adoptadas por los intelectuales europeos durante la Segunda Guerra Mundial, a las que Borges se opuso y que intentó combatir[13]. Por tanto, resulta lógico que nada sea más ajeno a Borges que la llamada “literatura comprometida”, al punto que su ademán puede ser considerado una como “*anti-militancia*”, en la medida en que se opone a la tradición del “engagement” sartriano y al compromiso social del escritor latinoamericano, perspectiva para la cual, en especial a partir de la generación de *Contorno*, encarna al artista que rechaza todo compromiso con lo real[14].

Para discriminar la tradición del concepto, es útil recordar que, como término aplicado a la defensa de una causa o una opinión, la palabra “militante” surge en la primera mitad del siglo XIX (aunque la expresión “Iglesia militante” exista desde el final del Medioevo). El significado primero (luchar con armas en la mano) se extiende al campo de la cultura y adquirie el sentido de defender activamente una causa, de actuar y permitir el triunfo de sus ideas (Moliner 414–415, *Trésor de la langue française* 821). De acuerdo con esta definición y a condición de particularizar el significado de “actuar”, el intento borgesiano de explorar, aludir y problematizar lo real contemporáneo puede considerarse como una forma de militancia. La expresión “lo real contemporáneo” no implica una simple remisión a los acontecimientos socio-políticos: el terreno de trabajo de Borges es el discurso o, más

13 Sartre 1971, 1985, 1998; Ory 1977, Ory/Sirinelli 1999, Sapiro 1999.

14 *Contorno* apareció entre noviembre de 1953 y abril de 1959, en Buenos Aires, dirigida por Ismael y David Viñas. Ver: Croce 1996, 2005.

bien, los discursos (en el sentido de Michel Foucault) o, como diría Michel de Certeau, las *creencias* relativas a lo histórico, lo político, lo cultural y lo social de su época (1978, 1987, 1993). Estas *creencias*, que denominaré *doxas*, son la materia –y definitivamente no la temática– de sus ensayos, notas bibliográficas y relatos ficcionales. En cuanto al mismo actuar de Borges, concierne esencialmente a manifestaciones textuales y no implica una concepción del lenguaje como acto: lo esencial en Borges no es el lenguaje sino la textualidad y el poder que concentran y transmiten los discursos. No cabe en su concepción, por lo tanto, postular un sentido de *responsabilidad* vinculado con la militancia, a pesar de ser esencial la implicación en un presente y en un contexto determinados: el *engagement* no adquiere aquí una dimensión humanista. Falta en él la proyección hacia un universal que caracteriza tradicionalmente la noción de compromiso intelectual, así como la idea de una implicación práctica y concreta que se manifestaría en un resultado mediato o inmediato. El compromiso de Borges propone una concepción de la temporalidad marcada por la paradoja: postulando su circularidad esencial, toda intervención personal parece volverse innecesaria. Y, sin embargo, despliega una energía importante para inscribir su visión de los acontecimientos de la época e introducir en su presente una historización de las nociones en juego.

En Borges, el literato que se enfrenta a la historia no imprime la marca de una voluntad en los hechos: propone una serie y de su eficacia depende la generación de un orden simbólico que se oponga al que impone el poder. No postula un individuo dotado con capacidades privilegiadas (el intelectual) para enfrentar el poder con la verdad. En realidad empieza por descreer de ella, luego erradica toda identificación entre literatura y verdad, para terminar por concentrarse en estructuras simbólicas y desafiar las ficciones de los poderes en juego.

Hoy resulta problemático evaluar la proyección de la estrategia textual borgesiana en el momento de su puesta en escena. Quedan algunos rastros de las reacciones de sus compatriotas contemporáneos, pero nada que pruebe que la proyección de su "militancia textual" haya sido percibida, salvo fugazmente, en ocasión de algún escrito particularmente temático y, probablemente, porque la posición personal de Borges y la de los medios de publicación eran conocidas. Es discutible, entonces, la percepción en la época de la militancia borgesiana como sistema,

pero no sus efectos. A pesar de este movimiento, que puede parecer paradojal, es evidente que la toma de posición de Borges está marcada por un *interés local*: percibe la problemática europea a través del prisma nacional. Si, como sostiene William Rowe (1999: 228), la literatura de Borges propone "leer a través de fronteras" precisamente en la era de los Estados nacionales y las guerras nacionalistas, su *militancia* antinazi se conforma leyendo el nazismo a través de sus efectos en un país periférico, pero que es el suyo: las tomas de posición, las influencias, los debates, los discursos, las problemáticas nacionales funcionan como un "filtro de lectura". En ésto, como en tantas otras cosas, Borges se diferencia de muchos intelectuales argentinos que escriben también sobre la crisis suscitada por los fascismos, porque él acentúa la presencia de ese "filtro nacional" desde el cual percibe el fenómeno y que, de hecho, lo resignifica. Borges reflexiona sobre los problemas que plantea el fascismo a un intelectual, pero no a uno cualquiera: a un intelectual argentino inmerso en las cuestiones y debates de su época. Producciones y discursos del viejo continente son leídos a partir de la perspectiva de las ideologías nacionalistas argentinas y a través del modo en que éstas vienen a insertarse en ese contexto internacional, es decir, a través de las relaciones de poder del medio intelectual local.

Fragmentos de una militancia

Ante el despliegue de referencias oblicuas en un vasto corpus compuesto por ensayos, notas y biografías puede parecer necesario proponer una clasificación de los textos que permita percibir la especificidad del fenómeno. Establecer series es útil a la exposición y la investigación. Sin embargo, en el caso de Borges, esta tarea presenta una dificultad particular, puesto que su estética se basa en un cuestionamiento de las categorías tradicionales de clasificación. Borges se proyecta esencialmente contra dos de ellas: el orden de la colección, que jugó un papel importante en la definición y la afirmación de la cultura agentina a partir del final del siglo XIX, y el de la enciclopedia, que aparece ya en los años 1920 como un género en sí mismo, marcado por el funcionamiento de la *Encyclopaedia Britannica*. Por lo tanto, todo intento de organización de la textualidad borgesiana demanda

un análisis de la noción tal como la propone en el célebre “El idioma analítico de John Wilkins”:

> En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluídos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.
>
> (*La Nación* 8/2/1942: 2da sec: 1; *Otras inquisiciones* 1952: 123–124)

Lejos de ser excluyentes, las categorías propuestas se presentan como conjuntos móviles con intersecciones, junturas, superposiciones. Los elementos están articulados entre sí pero no organizados en función de un eje totalizador ni de una jerarquía. A partir de articulaciones que no responden a los mismos parámetros, estas taxinomias atacan no solamente el principio de formación de una serie sino la posibilidad misma de su constitución. Hoy, en las ciencias humanas, no se puede retomar esta clasificación (que Borges atribuye al doctor Franz Kuhn, quien, a su vez, la atribuye a la Enciclopedia China) sin reenviar al comienzo de *Les mots et les choses* (1966), donde Michel Foucault afirma que su lectura hace vacilar todas las familiaridades del pensamiento (1992: 7). Si Foucault subraya nuestra imposibilidad de pensar un sistema de categorías que excluye la noción de mezcla, no explicita a quienes alude esos “nosotros” que se encuentran ante tal imposibilidad. Sin embargo, este conjunto se define en el libro: sujetos del siglo XX que pertenecen a la cultura occidental.

¿A qué tradición pertenecería alguien, Borges en este caso, capaz de proponer semejante calificación? Sin duda, a la cultura occidental del siglo XX (pero pasando por la cita orientalista) y a una formación no institucional o no académica, lo que en este siglo también significa *no nacional*. “El idioma analítico de John Wilkins” no solamente presenta un modo fascinante de sostener el carácter aleatorio e inexpresivo de todo lenguaje, sino que también afirma la imposibilidad de un orden natural de las cosas:

> … notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.

Pero:

> La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo, no puede, sin embargo; disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios. (*Otras inquisiaciones* 1952: 124)

Explorar la experiencia del orden mediante una investigación arqueológica es el camino que toma Foucault en *Les mots et les choses*; la posibilidad que abre la enciclopedia china para Borges es la de postular no un orden de las cosas (y la historia de su constitución) sino una variación de órdenes posibles, todos percibidos como aleatorios, ficcionales y no excluyentes: son creaciones *plurales* –vale decir sociales–, marcadas por una época que refleja de modo confuso y oblicuo. El plural puede socavar un concepto. Los órdenes de Borges son un ejercicio del *caos*, según su propia definición; sólo se puede ordenar el mundo a partir del carácter aleatorio de cada orden propuesto. En suma, el orden engendra el caos.

Con relación a los efectos de esta serie borgesiana, puede decirse, siguiendo a Josefina Ludmer, que la serie de la enciclopedia china desarma una línea de la cultura argentina, la de la colección, y la resignifica. Ludmer la describe como la línea de los objetos trasladados y recontextualizados en colecciones que adquieren un nuevo sentido mediante este procedimiento. Al reenviar al Walter Benjamin de "Le collectionneur"[15], recuerda que, según esta lógica, lo esencial es desprender al objeto de sus funciones primitivas y de sus relaciones funcionales para que establezca una relación estrecha con otros objetos semejantes. El objeto se organiza de un modo nuevo, en un sistema histórico nuevo, la colección, y es colocado bajo la lógica de la *completud* (216–224). Agregaría que la característica específica del modo en que Borges trabaja con el contexto se opone a la noción misma de colección dado que los objetos arrancados de su contexto original no parecen responder a una lógica identificable: la serie parece siempre aleatoria, contiene y conserva siempre un enigma, es decir, el de la lógica a la que responde. Esto ocurre, en parte, porque cuando descontextualiza, Borges conserva y/o fabrica rastros de la función original de los objetos

15 Benjamin 2000: 220–229.

(o textos) y porque, al insertarlo en un nuevo contexto, forja una nueva función sin descartar totalmente la anterior. Por eso, sus series parecen tener una lógica secreta y una clave escurridiza. Borges no colecciona: sus series exhiben expresamente la incompletud porque las series no forman series.

Propongo, entonces, una taxinomia con el objetivo exclusivo de permitir que el lector de este libro perciba la especificidad de las redes que atraviesan el corpus y su funcionamiento. El recorrido y el análisis que propongo luego no corresponden a esta taxinomia, puesto que las series de Borges se constituyen en las fronteras, allí donde se produce la mezcla.

Un primer grupo lo formarían los textos que se refieren explícitamente, a veces ya desde el título, a la guerra o al nazismo. Son, como he dicho, relativamente poco numerosos y se concentran en las consecuencias que estos fenómenos tuvieron en Argentina: "Ensayo de imparcialidad"[16], "Definición de germanófilo"[17], "1941"[18], "Anotación al 23 de agosto de 1944"[19], "Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores"[20], "Nota sobre la paz"[21], "Nuestro pobre individualismo"[22], "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores"[23].

Una segunda serie sería la de los textos que presentan referencias *oblicuas* a los acontecimientos políticos en el marco de reflexiones literarias o culturales. Algunos ejemplos son: "*Apropos of Dolores* de H.

16 *Sur* 61(10/1939): 27–29. Los textos de *Sur* que Borges no reunió en volumen aparecieron en: *Borges en Sur, 1931–1980*, Bs.As.: Emecé, 1999.

17 *El Hogar,* 13/12/1940: 3. Los textos editados en *El Hogar* fueron publicados en dos volúmenes: *Textos cautivos*, Bs.As.: Tusquets/Marginales, 1986, y *Borges en El Hogar, 1935–1958*, Bs.As.: Emecé, 2000.

18 *Sur* 87(12/1941): 21–22.

19 *Sur* 120(10/1944): 24–26, en *Otras inquisiciones* a partir de 1952.

20 *Sur* 129(7/1945): 120–121 (publicado también bajo el título de "Dele, dele", en *Argentina libre*, Bs.As., 15/8/1946.

21 *Sur* 129(7/1945): 9–10.

22 *Sur* 141(7/1946): 82–84, en *Otras inquisiciones* a partir de 1952.

23 *Sur* 142(8/1946): 114–115.

G. Wells"[24], "Tres formas del eterno regreso"[25], "Biografías sintéticas: Leonard Frank"[26], "Clement Egerton: *The Golden Lotus* (Routledge)"[27], "De la vida literaria"[28], "Dos films"[29], "Dos poetas políticos"[30], "Wells, el previsor"[31], "H. G. Wells: *Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water*"[32], "G. K. Chesterton. *The end of the armistice*. Ellery Queen: *The New Adventures of Ellery Queen*"[33], "Howard Haycraft: *Murder for Pleasure*"[34]. Es evidente que, en un sentido estricto, habría que incluir en esta serie todos los textos del período puesto que prácticamente todos contienen alguna alusión oblicua al presente histórico.

Otro conjunto trata de libros alemanes publicados bajo el régimen hitleriano, la censura y la manera en que la Alemania nazi piensa la historia de su literatura, a partir de la segunda mitad de los años 1930: las tres publicaciones sobre el libro de Elvira Bauer, es decir, "Una pedagogía del odio" en *Sur*[35] y en *Revista Judaica*[36] y en *El Hogar* "Elvira Bauer: *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein*"[37]; también "*Der totale Krieg*, de Erich Ludendorff"[38], "*Die Raeuber von Liang Schan Moor*, de Shi Nai An"[39], "Una exposición afligente"[40], "Veit Valentin: *Weltgeschichte*"[41], "Gilbert Waterhouse: *A short History of German*

24 *Sur* 50(11/1938): 76–77.
25 Primera versión de "El tiempo circular", *La Nación* 14/12/1941, 2ª sec.: 1.
26 *El Hogar* 22/7/1938: 24.
27 *Sur* 60(9/1939): 68–69.
28 *El Hogar,* 3/9/1937: 30.
29 *Sur* 103(4/1943): 103–104.
30 *El Hogar* 21/4/1939: 87.
31 *Sur* 26(11/1936): 125–126.
32 *Sur* 64(1/1940): 84–85.
33 *Sur* 70(7/1940): 60–61.
34 *Sur* 107(9/1943): 66–67.
35 *Sur* 32(5/1937): 80–81.
36 *Revista Judaica* 47(5/1937): 200–201.
37 *El Hogar* 28/5/1937: 26.
38 *El Hogar* 21/1/1938: 26.
39 *El Hogar,* 5/8/1938: 24.
40 *Sur* 49(10/1938): 66–67.
41 *Sur* 60(9/1939): 67–68.

Literature"[42]. Allí, Borges estudia los dispositivos culturales y editoriales del nacionalsocialismo esencialmente antes de la guerra. A partir de 1939–1940, modifica su estrategia, tal vez, porque la guerra dificultó la llegada de libros alemanes e, incluso, limitó su edición (ver Newton 1995, Senkman 1991). Dos desplazamientos, pertenecientes a categorías diferentes, permiten comprender este cambio: por un lado, Borges publica, una vez que comenzó la guerra, en medios antifascistas que no suelen disponer de ese tipo de material, o realizar notas sobre él; por otro, después de 1940, ya no tiene a su cargo secciones exclusivamente destinadas a reseñar y a dar cuenta de novedades editoriales (como era el caso de *El Hogar* entre 1936 y 1939). Recordemos que la polarización de los medios se pronuncia a partir de 1939. Aunque las publicaciones de mayor tiraje, *La Prensa*, *La Nación* y *Crítica* eran antifascistas, hubo publicaciones menos significativas –en las cuales, evidentemente, Borges no participa– que recibieron apoyo financiero alemán, como *El Pampero*, *Clarinada*, *Choque*, *Momento Argentino*, *Cabildo*[43]. Otras, como *Crisol*, *Hechos* y *Bandera Argentina* usaban la agencia de noticias alemana, la *Deutsche La Plata Zeitung*. En cuanto a *Crisol* y *Clarinada* llevaban a cabo el tipo de agitación vulgar y antisemita del célebre *Der Stürmer* de Julius Streicher en Alemania[44]; con el mismo *Crisol* nos volveremos a encontrar más adelante en relación al "Yo Judío" de Borges[45].

Para comprender la cartografía de las publicaciones borgesianas durante el período trabajado como propongo hacerlo mediante esta taxinomia, es necesario recordar en qué medios está presente Borges. Son, esencialmente, tres, *El Hogar*, *Sur* y *La Nación*. Entre 1936 y 1939, era responsable en *El Hogar* de la sección "Libros y autores extranjeros" (entre el 16 de octubre y el 7 de julio de 1939) y, luego,

42 *Sur* 104(5/1943): 86–87.

43 En cuanto a *Cabildo*, durante la última dictadura argentina (1976–1982), seguía saliendo, y continuaba su línea antisemita, anticomunista, antidemocrática y pro algún fascismo *sui generis*, y llegó a usar sus páginas para señalar quienes merecían ser víctimas de la represión estatal.

44 Sobre Julius Streicher y *Der Stürmer*, ver: Bytwerk 1983; Hopster/Nassen 1983; Froschauer/Geyer 1988.

45 *Megáfono* 12(4/1934): 60.

sigue publicando esporádicamente allí cuando ya no tiene a cargo una sección, respondiendo a encuestas como: "Por qué eligió este cuento. El cuento, joya de la literatura"[46]; "La velocidad como conquista de nuestra época"[47], "¿Por qué los escritores argentinos no viven de su pluma ?"[48]. También en *El Hogar* aparece el ensayo "Definición de germanófilo"[49]. Entre 1939 y 1945/46, los dos medios en que Borges colabora, casi exclusivamente, son *Sur* y *La Nación,* aunque en este último recién a partir de febrero de 1940. Los otros medios son: entre 1939 y 1945, *Saber vivir*, (dos textos, "Para la noche del 24 de diciembre en Inglaterra"[50], "Vindicación del 900"[51], *Latitud* (una "Encuesta. De la alta ambición en el arte"[52]. En la inmediata posguerra, tres medios opuestos al peronismo tendrán un papel privilegiado: a *Sur* y *La Nación* vendrá a sumarse la revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges.

A partir de este panorama de los medios de publicación podemos identificar una nueva serie, compuesta esencialmente de textos publicados en el suplemento literario de *La Nación* a partir de 1940, vinculados con la de los años 1948–1951 sobre el infierno de Dante. En ella habría, sin embargo, que incluir también algunos textos de *Sur*, como por ejemplo: "Ensayo de imparcialidad", "G. K. Chesterton: *The End of the Armistice*", "H. G. Wells, *Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water*", "Dos libros de este tiempo"[53], "Algunos pareceres de Nietzsche"[54], "La última invención de Hugh Walpole"[55], "La flor de Coleridge"[56], "Sobre el *Vathek* de Beckford"[57]. Como sus títulos lo

46 26/7/1935.
47 7/9/1945: 8-9.
48 12/7/1946: 3.
49 13/12/1940: 3.
50 4–5(11–12/1940): 20.
51 53(1945): 44–45.
52 1(2/1945): 4.
53 "Dos libros de este tiempo. H.G. Wells: Guide to the New World. Bertrand Russell: Let the People Think", La Nación 12/10/1941, 2a sec.: 1. Retomado bajo el título de "Dos libros" dans Otras inquisiciones 1952: 151–155.
54 *La Nación* 11/2/1940, 2a sec.: 1.
55 *La Nación* 10/1/1943, 2a sec.: 1.
56 *La Nación* 23/9/1945, 2a sec.: 1; *Otras inquisiciones* 1952: 17–20.
57 *La Nación* 4/4/1943, 2a sec.: 1; *Otras inquisiciones* 1952: 159–163.

indican, estos textos, a veces muy "teóricos" (en la medida en que este término puede aplicarse a Borges), tratan de temas que el público no percibe necesariamente como vinculados al nazismo. En ellos, Borges lleva adelante un verdadero desmontaje historiográfico, estudiando el discurso y la retórica del nazismo respecto de la historia de Alemania y del partido. Es el caso de su análisis de las relaciones entre Nietzsche y el nazismo, del origen del antisemistismo alemán, de la importancia de Carlyle en la constitución del pensamiento nacionalsocialista, de la relación entre los judíos y la cultura alemana. Borges trabaja inexactitudes históricas, aberraciones discursivas, contradicciones, así como la mitología del nacionalsocialismo lo que lo lleva a historizar el movimiento y subrayar sus conceptos esenciales.

Funcionan también como un "espacio" importante de publicación en esa época varios prólogos y antologías. En el primer grupo, conviene mencionar *El Paso de los libres* de Arturo Jauretche (1934), *Mester de Judería* de su amigo Carlos Grünberg (1940), *Recuerdos de Provincia* de Sarmiento (1943) y *La Metamorfosis* de Kafka (1938); en el segundo, la *Antología de la literatura fantástica*, publicada en 1940 junto con Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Otra serie de textos sería la que reenvía de modo más o menos explícito a la situación presente de escritura: los más célebres son "*The New Adventures of Ellery Queen*" y el relato "El jardín de senderos que se bifurcan". Estas alusiones al presente como "pesadilla" están vinculadas con los mencionados escritos de Borges sobre el infierno, retomados en 1982 en *Nueve ensayos dantescos*.

Hasta aquí se trata, esencialmente, de las notas y los ensayos. En cuanto a la ficción borgesiana de la época, en dos cuentos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), la Segunda Guerra Mundial está presente de manera explícita o temática: "El milagro secreto"[58] y "Deutsches Requiem"[59]. Sin embargo, todos los relatos del período, como lo veremos, reenvían fragmentariamente a problemáticas culturales vinculadas con los años del fascismo, aunque no se trate de una alusión manifiesta.

58 *Sur* 101(2/1943): 13–20.
59 *Sur* 136(2/1946): 7–14.

La cartografía presentada muestra que las redes internas de los textos de Borges no están ocultas. Las series armadas ponen en evidencia, además, el hecho de que su estrategia está dirigida esencialmente contra el nazismo. Escasas son las referencias al franquismo y al fascismo italiano, aunque las hay, en especial en *El Hogar*. Aun más laterales que las que conciernen al nazismo y, esencialmente, en forma de reseña literaria, se organizan alrededor de lo que aparece como mera descripción y exhibición de obras, a veces acompañadas de comentarios irónicos. Sin embargo, la mera diagramación y elección de los libros y autores es, en este caso, un ejemplo del modo en que lo formal puede vehiculizar la ideología puesto que, sin explicitar abiertamente una opinión ajena al dominio literario, el rechazo del fascismo es claramente perceptible para el lector.

La adhesión a la realidad

Para exponer la concepción que Borges tiene del nazismo tomaré como punto de partida la siguiente afirmación: "Es posible defender mal una buena causa"[60]. Mediante ella, Borges postula la idea que no existe una relación entre el valor de una causa y la eficacia de su defensa. El segundo paso podría ser la observación siguiente:

> Es de fácil comprobación que un efecto inmediato (y aún instantáneo) de esta anhelada guerra, ha sido la extinción o la abolición de todos los procesos intelectuales. ("Ensayo de imparcialidad", 1939)

Consternado, Borges observa las reacciones de sus compatriotas, los germanófilos locales, percibidas como el efecto más inmediato de la guerra, el más cercano y cotidiano: comparado con las interjecciones de los seguidores argentinos de Hitler, el célebre "complot patagónico" resulta un inofensivo chiste[61].

Borges acentúa el carácter incoherente de estos partidarios del nazismo y el hecho de que su adhesión no se sustenta ni en una

60 "*Una vindicación de Israel,* de Louis Golding", *El Hogar* 24/3/1939.
61 Newton 1995: 240–262.

concepción ni en una convicción puesto que carecen de ideología política: son meros arrivistas que estarán siempre del lado del triunfador. A su incoherencia, descripta en "Anotación al 23 de agosto de 1944", opondrá la exhibición de sus contradicciones e ignorancias:

> veneran la raza germánica, pero abominan de la América "sajona"; condenan los artículos de Versalles, pero aplaudieron los prodigios del *Blitzkrieg*; son antisemitas pero profesan una religión de origen hebreo; bendicen la guerra submarina, pero reprueban con vigor las piraterías británicas; denuncian el imperialismo, pero vindican y promulgan la tesis del espacio vital; idolatran a San Martín, pero opinan que la independencia de América fue un error; aplican a los actos de Inglaterra el canon de Jesús, pero a los de Alemania el de Zarathustra.

Presentadas como incoherencias lógicas, esta serie de discursividades contemporáneas reenvía a distintas facetas del nacionalismo argentino. Es por ello que Borges no usa la expresión "consanguíneos del caos" para designar a los nazis: ellos encarnan la barbarie y la destrucción, pero son sus seguidores argentinos, esos "versátiles" que ejercen la incoherencia, los partidarios del caos (en el sentido de la incoherencia discursiva).

Si lo peor de las dictaduras es que "fomentan la idiotez"[62], como escritor es posible combatir las efigies, la disciplina, la mera repetición de slogans y las incoherencias. Cuando en "Nuestras imposibilidades"[63], Borges intenta definir al argentino oponiendo la idea de individuo a la de ciudadano, señala que la esencia de éste parece provenir de que "para el argentino el mundo es un caos": sus héroes son literarios, Martín Fierro, Juan Moreira, Hormiga Negra, Don Segundo Sombra (y, salvo el último, hombres que están fuera de la ley). La distancia entre la expresión peyorativa "consanguíneos del caos" y el caos que es el mundo, para el argentino, traduce la diferencia entre el actuar de los sujetos frente a lo real y los problemas de orden literario. Definir una esencia argentina es una tarea que pertenece al campo de la cultura, de lo simbólico, de lo ficcional y nunca, en Borges al terreno de lo político ni lo estatal.

62 "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores", 1946.

63 *Sur* 4(10/1931): 131–134; *Discusión* 1932: 11–17.

Al final de la guerra, para lograr comprender "el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler" en el momento de la derrota, Borges recuerda sus propios sentimientos el día 14 de junio de 1940 y la reacción de un conocido germanófilo en esa fecha; a la tristeza, el asco y el malestar de Borges corresponde el terror de los seguidores del nazismo ante el posible triunfo de Alemania[64]. Los sentimientos personales frente a los acontecimientos pronto dejarán lugar a otro tipo de expresión que traduce hasta qué punto ese terror de los germanófilos es una respuesta ficcional a lo real, una apropiación de lo incomprensible mediante la ficción como en "Deutsches Requiem", donde un verdugo nazi afirma que han sido ellos mismos los que colaboraron en su propia destrucción[65].

No es imposible ver en la indigencia argumentativa que comparten defensores y detractores del nazismo una de las motivaciones del combate de Borges quien afirma que "ningún refutador del nazismo puede inculcar la abominación de ese régimen que inspiran –invenciblemente– sus defensores" ("G. K. Chesterton: *The end of the armistice*", 1940). En síntesis, los panfletos nazis crearían el efecto contrario al buscado ya que exhibir al nazismo equivale a destruirlo, precisamente porque los discursos son ideología y la exhiben de manera irrevocable: el nazismo es el discurso nazi, los nacionalismos son el discurso nacionalista. Aquí, el discurso no aparece como más trascendente que la realidad sino que determina *otra* realidad que mantiene una relación problemática con aquella hecha de acontecimientos[66]. Pero si estas dos realidades no están vinculadas por relaciones jerárquicas, cabe preguntarse qué relación existe entre la realidad y los discursos. Para Borges, el modo en que los discursos se denuncian a sí mismos constituye una evidencia: su escritura investiga en esos años modos posibles de imponer esta evidencia.

64 Sobre el asco como procedimiento narrativo en Borges y su función, ver Louis 1997ª.

65 Analizo este cuento en el capítulo *Demasiado tarde para perder*.

66 Enrique Pezzoni (1986: 36–59) y Josefina Ludmer (2000) plantearon la existencia de dos realidades en Borges, que funcionan de modo paralelo, sin que exista entre ellas una.

Entonces: ¿cómo defender bien una buena causa? Siendo igual de exigente –e implacable– con los enemigos que con quienes se encuentran del mismo lado que uno, cuando éstos carecen de eficacia, cuando parten de presupuestos que también conforman la base ideológica de los enemigos o proponen argumentos similares a los de aquellos que se combate. Percibimos así que una de las estrategias de Borges es el desplazamiento del eje del nazismo al del nacionalismo: para él, el nazismo es una de las formas de un problema mayor de la época, el nacionalismo:

> Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre." ("Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores", 1945).

Borges agrega que esta "convicción candorosa" es uno de los temas tradicionales de la literatura pero que esas "antiguas e inocentes ternuras" han sido contaminadas por una "secta perversa". Si así realiza Borges el balance de su posición al final de la guerra, ya en 1937 había llamado la atención acerca de la misma idea candorosa que lleva al odio de aquello percibido como extranjero:

> No hay país en la tierra que no crea poseer un secreto, o mejor dicho, haberlo poseído: el de la felicidad y el honor. Luego vinieron los extranjeros y corrompieron esa antigua virtud. El pueblo, empero, guarda incontaminado el secreto. Entre nosotros, el depositario es un gaucho; en Europa un labriego, un pescador. Las honradas novelas de Gustav Frenssen promulgan esa fe.
>
> ("Biografías sintéticas: Gustav Frenssen", 1937)

Si el fervor nacionalista del Borges de los años 1920 había tomado la forma de una religión –como el fervor literario–, a partir de la politización de los nacionalismos, es atribuido a *otros,* precisamente, como una forma de fe. Sólo la literatura permanece como fe y religión. Si bien es difícil datar este tipo de procesos, podemos decir que prácticamente hasta la Guerra Civil Española, es decir, mientras en Argentina la cuestión del fascismo concierne esencialmente al fascismo italiano, para Borges el tema convoca exclusivamente la cuestión del nacionalismo argentino. En los años 1920, creyó en la posibilidad de forjar un nacionalismo de corte positivo, cultural, autónomo, no

inspirado en las corrientes fascistas y nacionalistas europeas, ni fundado en la idea de raza, de pureza, de superioridad del propio pueblo. Así lo expresa en 1925, cuando acude a batallar prontamente contra un artículo de Juan Antonio Villoldo, "Temas políticos. La revisión fascista":

> Todos los patriotismos que aquí se estilan –el romántico, el quichua y el de los barulleros de la Raza– me parecen exóticos y no escalono jerarquías en su condenación común./Soy hombre inapto para las exaltaciones patrióticas y la lugonería: me aburren las comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango *Loca*.[67]

Se trata, entonces, esencialmente de una definición del nacionalismo en su expresión política como un tipo de proceso intelectual que pone de manifiesto la diferencia entre un sentimiento que no por ingenuo es menos natural (es el modo en que Borges lo percibe) y la transformación de ese sentimiento en un proyecto político. No habría aquí un *fervor militante* como aquel de que adolece el mismo Borges en los años 1920, sino la transformación de un sentimiento en movimiento político guerrero que pone en funcionamiento sistemas de exclusión. Al revisar rápidamente la historia del nacionalismo desde 1925 y su amplia difusión desde entonces, Borges denuncia la reciente unión de éste con el racismo: se trata de un nacionalismo fundado en las ideas de "raza" y "pueblo". Sin duda, este recorrido le permite explicitar su propia posición, y proponer una relectura de sus opiniones de entonces. Del mismo modo, sostiene (no sin violencia) que casi todos sus contemporáneos son nazis, "aunque lo nieguen o lo ignoren" ("Dos libros de este tiempo", 1941). El nacionalismo no tiene bandera, puede encontrarse aun entre algunos de los enemigos declarados del nazismo, entre los republicanos, los comunistas y entre sus víctimas, es decir, entre los judíos –afirma Borges. Y, sin embargo, no abandona la lucha contra el antisemitismo.

Otros intelectuales de la época propusieron la existencia de un vínculo entre nazismo y sionismo, en ellos el ya mencionado Victor Klemperer (2000) cuyo diario contiene una serie de reflexiones agudas acerca de la identidad judeo-alemana. Klemperer es uno de esos casos

67 "De la dirección de Proa", *Nosotros* 191(4/1925): 546–547.

que corresponden a lo que Borges llama, en el mismo artículo, la "insignificante" diferencia entre un judío y un judío alemán: "Varias razones hay para que yo no sea un antisemita: la principal es ésta: la diferencia entre judíos y no-judíos me parece, en general, insignificante; a veces, ilusoria o imperceptible." ("Dos libros de este tiempo", 1941). Por lo tanto, sus consideraciones repecto de la mencionada asamblea contra el antisemitismo responden al deseo de atacar una estructura conceptual, más allá de sus simpatías personales. Por ello se declara definitivamente en contra de la incorporación al sistema estatal de una concepción de la identidad nacional que tenga como punto de partida (o como punto de llegada) la equivalencia: país, raza, identidad, superioridad, privilegios, sistemas de exclusión. Así, en "El pudor de la historia" (1942) afirma:

> No el día en que el sajón dijo sus palabras, sino aquel en que un enemigo las perpetuó marca una fecha histórica. Una fecha profética de algo que aún está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano. La oferta debe su virtud al concepto de patria; Snorri por el hecho de referirla, lo supera y trasciende.

A lo largo del período de la pre-guerra y de la Segunda Guerra Mundial, Borges identifica como una de las cuestiones esenciales del presente el debate acerca del fundamento de la identidad nacional. Propone en su obra, de modo fragmentario, un nuevo concepto de identidad nacional, tanto en su ensayística y en su ficción: el de las "patrias culturales", sistemas de integración y de apropiación productivos que, sin embargo, suelen llevar a los personajes a fines trágicos. Tal vez porque en los años 1940 y 1950, Borges parece haber perdido esta batalla, ante el triunfo de un nacionalismo politizado.

Contra el presente

Uno de los paradigmas ideológicos que otorgan su identidad al período es el nacionalismo; el otro, según Borges, es el tiempo. La reflexión sobre la temporalidad y el eterno retorno constituye una suerte de obsesión que Borges retrabaja inmediatamente después de la guerra para su publicación en forma de libro bajo el título de *Nueva Refutación del Tiempo* (1947).

El nazismo impone una presencia constante de la Historia que Borges impone a su vez a sus lectores a través de sus múltiples y constantes referencias a éste. A partir de “Ensayo de imparcialidad” (1939), tiempo y deseo se confunden: “Espero que los años nos traerán la venturosa aniquilación de Adolf Hitler, hijo atroz de Versalles”. A tal punto que la escritura borgesiana produce la ficción de un tiempo circular en el que “Inglaterra vuelve a librar la cíclica batalla de Waterloo” (la elección de una batalla en la que Inglaterra peleó junto a Prusia en el contexto de escritura refuerza el carácter cíclico del combate). Sin embargo, Borges no parece postular una concepción del tiempo que implique la creencia en “el eterno regreso” sino que apuesta a los efectos que puede tener el hecho de proponer esta concepción filosófica como una ficción: a partir de ésta, es posible pensar el nazismo como un acontecimiento que *ya* forma parte de la historia, que pertenece al pasado aun cuando *es* y *está* inexorablemente presente. Porque si el nazismo encarna lo que no cambia, lo que se repite en la historia, porque implica un “estar en el pasado”, también debe repetirse otra zona: la de su derrota. En este sentido, la discusión filosófica acerca de la repetición puntual de la historia es menos trascendente que el esfuerzo de la escritura por generar su ilusión.

Y si, por momentos, la *militancia* de Borges contra el nazismo resulta patética, es porque la constitución de este sistema fragmentario no logra ocultar el esfuerzo para transformar la realidad en materia ficcional. La reflexión acerca del vínculo entre Historia y Literatura parece, en efecto, apuntar a una inversión de los términos que se encuentra ya en algunos escritos de los años 1920 como “Acerca del expresionismo”[68]: los eventos literarios no serían una consecuencia de los acontecimientos político sociales, al contrario, la literatura se apropia de lo social, integrándolo en su propio sistema. Según esta concepción, los movimientos estéticos no pueden ser una consecuencia de los políticos, por lo tanto, deben buscar su justificación en acontecimientos históricos. La literatura se emancipa así de todo determinismo de la

68 “Acerca del expresionismo” se publicó primero en la revista *Inicial* en 1923, pero el párrafo a que me refiero se encuentra solamente en la versión de *Inquisiciones* 1925 (página 148).

historia, de quien se sirve como de una ficción (aunque cuando Borges afirma que todas las disciplinas están contaminadas por la historia, cite solamente la metafísica[69]). Borges apuesta a una diferencia entre lo real y lo verosímil que invierte los términos: el verosímil literario deviene histórico y la historia y la propia vida, son menos verídicas que la literatura[70]. Una posición que muestra una sobre-evaluación ontológica del poder de la ficción, típicamente borgesiana: lo literario verosímil se vuelve histórico. Mientras la historia y la propia vida son menos verídicas que la literatura, la escritura se proyecta como deseo de un futuro preciso, pero a partir de una argumentación que presenta este devenir como irrevocable por estar inscripto en una lógica temporal cíclica.

Esta propuesta que Borges hace de un tiempo circular muestra su aguda percepción del período y, sobre todo, del nazismo. La *Weltanschauung* nacionalsocialista se presentaba como una estructura de anticipación constante del fin que el propio movimiento debía realizar; una vez en el poder, el nazismo debía dejar de afirmar que había aportado a los alemanes la salvación esperada y prometer, simultáneamente, que la salvación estaba por venir[71]. Si esta situación donde la espera produce un movimiento parece recordar el concepto de tiempo cíclico de Borges, implica, en verdad, una posición filosófica opuesta: el fundamento de la *Weltanschauung* del nacionalsocialismo era la imagen creadora de una fuerza social que se encarna en el presente y se proyecta hacia el futuro, marcando el presente con un movimiento temporal lineal. El sistema borgesiano, en cambio, se funda en la escritura y en la idea de espirales cíclicas que de ningún modo son deterministas porque dependen de la fuerza creada *en* y *por* lo escrito. Se puede, por supuesto, concluir que en los dos casos el arte juega un rol fundamental, generador, pero sería una conclusión excesivamente rápida. El nacionalsocialismo usa su concepción para construir un sistema político y estatal. Borges, en cambio, para generar una literatura. Las posiciones en lo real determinan

69 "H. G. Wells: *Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water*", 1940.

70 "Michael Sadleir: *Fanny by gaslight*", 1942.

71 Estas consideraciones sobre la función del arte para el nacionalsocialismo provienen del estudio de Éric Michaud (1996, cap. "Images du temps nazi": 287–345).

aquí un desfazaje que vuelve imposible toda comparación. Podemos, sin embargo, notar que la propuesta borgesiana contiene una lectura del poder del arte que el nazismo parece haber compartido pero usado con fines muy diferentes.

Leer sin persuadir

Si la figura retórica que caracteriza la militancia borgesiana no es la de la persuasión sino la de la exhibición, la base de su sistema sería la defensa de una autonomía de los discursos. No obstante, no debe confundirse su posición con aquélla, muy difundida en la época,que consiste en condenar el nacionalsocialismo por su accionar en el campo de la cultura, es decir por la censura, la quema de libros, la persecución a intelectuales. No cabe duda que Borges está en contra de esta política cultural, pero si sus reflexiones y toda su energía están concentradas en combatir el accionar del nacionalismo en el terreno de las producciones literarias, no es porque considere necesariamente la persecución de las ideas como un delito mayor que la persecución de los cuerpos. Se debe a una cuestión de orden profesional: como intelectual, ése es su puesto de combate, el medio cultural es su campo de acción y los discursos y creencias, su material de trabajo. Un desplazamiento hacia la escritura de textos que tuvieran como tema la situación histórica sería un acto propio de intelectuales desprovistos de ética.

La militancia borgesiana se constituye, entonces, a partir de dos rechazos. Ante todo, Borges se niega a transformar el ámbito de la cultura en la víctima principal del nacionalismo, actitud claramente *humanista* –en el sentido mencionado, de culto esencialista de la cultura–, que presupone una oposición ontológica entre cultura y barbarie. Pero también se niega a abandonar su tarea específica de escritor para dedicarse a la producción de textos que giren alrededor, no de fenómenos literarios, sino de acontecimientos sociales, políticos e históricos. El suyo no es ni un discurso alarmista que intenta rescatar la cultura de lo que se percibe como una encrucijada dramática, ni un análisis del aspecto formal del nacionalismo en función de una interpretación política o partidista de la realidad. En Borges, la elección del terreno de lo que él denomina “los procesos intelectuales” está

estrechamente vinculada con una concepción particular del trabajo literario, expuesta en sus textos de la época, aunque no en forma de manifiesto, sino diseminada y fragmentaria.

Uno de los elementos clave de esta concepción es la disociación entre las intenciones del autor y los efectos de la obra efectivamente producida: el destino de un escritor y el de su obra constituyen instancias independientes y autónomas, punto en el cual la referencia a Walt Whitman se vuelve indispensable en la obra de Borges. Cuando afirma que "ni el comunismo ni el nazismo han encontrado aún su Walt Whitman" ("Dos poetas politicos", 1939), difunde la idea que esas dos formas de la dictadura excluyen *de facto* la buena literatura. Esto no se debe a una imposibilidad ontológica; de hecho, la "militancia antinazi" de Borges postula que todo gran escritor, es decir, todo escritor que ha tenido "la pasión de la técnica", ha escrito con un propósito determinado, creyendo vehiculizar sus concepciones personales: un autor siempre se propone un fin, es una "limitación fatal". Esto se debe a que la literatura, como todas las demás disciplinas, por otra parte, está atravesada por la historia. Si, lejos de negar la existencia de un propósito autorial determinado (muchas veces limitado y altamente partidario), Borges señala su inevitable presencia en la creación literaria, subraya también que la obra es un objeto de lectura y que esta práctica debe ser siempre ajena a los propósitos del autor. A tal punto carecen de trascendencia las intenciones que, afirma Borges, autores con intenciones e ideologías diferentes podrían haber producido los mismo efectos.

La pregunta "¿Debe o no el arte ser un instrumento político?"[72] que Borges presenta como una de las grandes cuestiones de todas las épocas, es así desplazada y reemplazada por una reflexión sobre la diferencia entre lectura y escritura. Refiriéndose a Kipling, Borges opone lo que concibe como "un par de simplísimas opiniones de carácter político" a los "treinta y cinco variadísimos tomos de carácter estético". Si la obra es superior a las tesis que ilustra, el texto literario no constituye por ello un terreno carente de ideología sino un territorio en el que ésta

72 "Edward Shanks: Rudyard Kipling. A study in Literature and Political Ideas", 1941.

se complejiza, emancipándose de las concepciones de su autor. Sin embargo, tanto los propósitos del autor como la época y la sociedad en que se produce un texto se inscriben necesariamente –fatalmente– en el momento de su escritura. Una vez escrita, la obra se autonomiza, mejor dicho, la lectura la autonomiza. La obra literaria conforma un terreno extranjero a la noción de pedagogía y genera una ética propia, ajena a la del autor. Es en este sentido que Borges afirma que no hay libros inmorales, sino solamente *lecturas* inmorales: las que se basan en elementos contextuales (opiniones de los autores, equívocos editoriales, manipulaciones de terceros, etc.), desconociendo la ética que genera el texto.

En este período, Borges se esfuerza por denunciar una de estas lecturas inmorales cuando señala el error de considerar a Nietzsche como un precursor del nazismo ("Algunos pareceres de Nietzsche"). A partir de la genealogía trazada por Bertrand Russell en *Let the people think,* milita en favor del reemplazo de Nietzsche por Carlyle y Fichte ("Dos libros de este tiempo", 1941). En el primero de estos ensayos, Borges marca que Nietzsche no era antisemita y que consideraba a los judíos como el mejor antídoto contra el nacionalismo; recuerda también que para él "Deutschland über alles" era "el lema más insensato" que se puede imaginar. En el segundo ensayo, va más lejos, al citar la genealogía del nazismo propuesta por Russell, en la cual atribuye los orígenes del movimiento a Carlyle y Fichte porque, según él, los acontecimientos políticos son a menudo el resultado de especulaciones anteriores dado que las doctrinas son ampliamente divulgadas antes de ser aplicadas. Borges aprovecha para refutar la relación de mutua implicación que suele atribuirse a la lengua, la nación y la identidad de un pueblo. Si en *Reden an die deutsche Nation*, Fichte afirma que la superioridad de los alemanes viene del hecho de poseer desde siempre una lengua pura, Borges empieza por cuestionar la posibilidad misma que exista una lengua pura. Luego pone en cuestión la pureza del alemán y termina preguntándose por qué sería preferible un idioma puro. En cuanto a Carlyle, de quien cita las obras *Past and Present* (1843) y *Latter-Day Pamphlets* (1850), encarna un antecedente en el rechazo de la democracia y de la república, percibidos como sistemas políticos débiles, corruptos y degradados.

Las dos obras reunidas en "Dos libros de este tiempo", *A guide to the new world* de H. G. Wells y *Let the people think* de Russell, no lo han sido por razones puramente temáticas. Borges usa la primera para atacar la idea de la existencia de un pueblo o de una raza superiores, la segunda, para explorar la genealogía del nazismo. El conjunto le permite plantear el problema de la actitud de los intelectuales frente a los debates contemporáneos, tal como el título original lo subrayaba (en el volumen de 1952, el texto lleva simplemente el título de "Dos libros"). Si Wells acumula los insultos y consigna su indignación frente al mundo moderno, su libro muestra la libertad de que disfrutan los escritores ingleses a pesar de la guerra (Wells no perdona ni a los ingleses ni a los americanos) mientras Russell concluye que el verdadero intelectual debe evitar los debates contemporáneos explícitos porque la realidad es siempre anacrónica.

El uso que Borges hace de estos libros va más allá de los principios que éstos defienden. Identificando aquello que los opone a las tendencias dominantes de la época, pone en valor los presupuestos (lo que llama "supersticiones", concepciones que entran más bien en la categoría de "creencias") de los debates contemporáneos. Según Borges, la época ha olvidado esa disciplina filosófica llamada lógica, los discursos no son coherentes sino en un contexto determinado. Pero él trabaja para que el discurso se erija en su propio sistema de referencia, recupere su articulación lógica, de donde surge la importancia de los libros de Russell y Wells. Si el primero propone una estrategia pedagógica, el segundo rechaza el nacionalismo pueril: puesto que sus contemporáneos no perciben los discursos sino en función de sus posiciones en la realidad, sin tomar distancia ni analizarlos, hay que enseñar a leer con incredulidad (ya en las escuelas). Descifrar el mundo es descifrar los discursos, poder comprender sus presupuestos, aprehender la inscripción de la Historia en ellos y las consecuencias que pueden acarrear.

Las causas del presente (universos del nacionalismo)

El movimiento de reedición de textos de Borges que comenzó al final de los años 1980 permitió retrazar su itinerario político. Aparecieron así un autor de poemas que exaltan la revolución rusa[1], un "Borges nacionalista"[2], y un "Borges yrigoyenista"[3]. Si su entusiasmo por la revolución rusa no respondió, tal vez, sino a cuestiones estéticas (la adhesión a las vanguardias llevaba a la exaltación de todo aquello que encarnara una ruptura con el orden establecido), la idea de un "Borges nacionalista" está anclada en su obra. A sus reflexiones sobre la cultura y la literatura argentina, al intento de producir una literatura nacional, ya conocidos, vienen a agregarse ahora otros datos: por un lado, su participación en varias revistas nacionalistas conservadoras, católicas e, incluso, algunas antisemistas, como *Sol y Luna*, *Criterio* e *Inicial;* por otro, sus relaciones personales y editoriales con algunos representantes de las diferentes tendencias del nacionalismo argentino, aunque sea difícil saber si esos encuentros respondieron a un pasado común en las vanguardias o a un acuerdo ideológico o estético.

Los vínculos entre Borges y el universo nacionalista argentino se crean en los años 1920, antes que el nacionalismo argentino tome una orientación política. Al comienzo de aquellos años, los intelectuales, sean cuales fueran sus convicciones políticas y sus relaciones con el poder, se sentían concernidos por la definición de una identidad nacional tal como estalla en ese momento. Podemos, entonces, decir que cuando se examina el itinerario del joven Borges, la cuestión no consiste en llegar a saber si Borges fue nacionalista o no sino en comprender lo que significaba en la época ser nacionalista. Y qué significó en su caso.

1 Vaccaro 1996b; Borges: *Œuvres Complètes* 1999, tome II: 1041, 1046, 1069, 1075.

2 Panesi 2000a.

3 Salas 1994; Vaccaro 1996a; Balderston 2000.

Consaguíneos del caos

En Argentina no existió un movimiento nacionalista unificado. Diferencias, enfrentamientos, matices caracterizan su historia, al punto que los historiadores prefieren hablar de "nacionalismos" en plural, puesto que los grupos que en los años 1920 y 1930 se identifican con esta ideología, pero con posiciones y concepciones disímiles en algunos puntos, son numerosos. Retrospectivamente, sus distintas tendencias pueden parecer uniformes, sin embargo, los matices que las separaron hicieron por entonces imposible cualquier articulación en un programa político concreto y duradero. El nacionalismo argentino tendió a la división y no a la integración, fue una de sus características ser plural, resistirse a un programa político común y acentuar permanentemente sus diferencias, al punto que, por momentos, fue más relevante combatir a otro grupo nacionalista que enfrentar ideologías opuestas. A pesar de esta falta de cohesión, la ideología de algunos de estos grupúsculos tuvo su trascendencia en la historia del país e influyó sobre personajes públicos importantes penetrando en las instituciones argentinas y dejando huellas hasta hoy visibles, persistencia que se explica tal vez por el hecho de inscribirse en la tradición del imaginario liberal argentino, del que podría no ser sino una de sus formas[4]. Si bien las diferentes modalidades del fascismo europeo determinaron algunas de sus tendencias, la historia del nacionalismo argentino no puede reducirse a esta marca: como movimiento, es heterogéneo pero de una gran creatividad ideológica. Una falta de cohesión ante la cual varias sistematizaciones han sido propuestas.

En cuanto a sus características específicas y a su historia, hay que señalar que es innegable que aquello que aparece como un *nacionalismo cultural* en la primera mitad de los años 1920, se politiza progresivamente en la segunda mitad de esa década. El golpe de Estado encabezado por el general José Félix Uriburu encarna el primer intento de articular el pensamiento nacionalista con un programa político concreto[5], aunque

4 Es la hipótesis de Fernando Devoto (2002).

5 Para más informaciones sobre Uriburu y el uriburismo, ver Buchrucker 1987: 45–100; Devoto 2002: 235–278.

su gobierno no dure: el golpe se produce el 6 de septiembre, Uriburu renuncia el 20 de febrero de 1932 como consecuencia de la agudización de los conflictos que lo oponen al general Justo y porque ha resultado imposible definir una política coherente y eficaz, especialmente en el terreno de lo económico.

El siguiente acontecimiento esencial en la historia de la politización del nacionalismo argentino es sin duda el Pacto Roca-Runciman[6]. Según David Rock, este acuerdo habría determinado la escisión entre dos tendencias del nacionalismo que Cristián Buchrucker denomina “nacionalismo restaurador” y “nacionalismo populista” (1993; Buchrucker 1987). Buchrucker propone dos ejes que definirían la ideología del nacionalismo argentino. Una “doctrina negativa” que incluiría la crítica despiadada de la democracia y del liberalismo, la caracterización de un enemigo (socialismo, comunismo, judíos) y la interpretación aristocrático-xenófoba. La “doctrina positiva” comprende la defensa del conjunto “nación, tradición y catolicismo”, a partir de la adopción de un sistema corporativo. La idea de un líder se vuelve esencial en la época y explica en parte el ocaso del uriburismo: Uriburu decepciona como líder. Su fracaso provoca una crisis entre los nacionalistas, produciendo divisiones o dispersiones y dando lugar a una proliferación de periódicos de esta tendencia[7].

En la perspectiva de Diana Quattrocchi-Woisson, que denomina a las dos tendencias del nacionalismo “nacionalistas de derecha” y “nacionalistas de izquierda”, fue el revisionismo histórico el que permitió la circulación entre ambas. En los años 1920, aparecen en Argentina la historia profesional y la llamada “cuestión rosista”, intrínsecamente vinculadas (202). En este período, gracias al revisionismo histórico, se impone la idea de una funcionalidad política del conocimiento histórico (107–108): la Historia se vuelve una verdadera cuestión de Estado (141). El revisionismo se propuso refundar la historia nacional a partir de la revisión y rehabilitación de la figura de Juan Manuel de Rosas (cuya

6 Este parco fue firmado el 2 de mayo de 1933, entre Argentina e Inglaterra, que otorgaba a esta última numerosos beneficios a cambio de mantener el mercado inglés para las materias primas.

7 Buchrucker, 1987; Quattrocchi-Woisson 1995: 101.

dictadura se extendió de 1832 a 1852 y cuyo derrocamiento constituye el acta de fundación del Estado liberal). Numerosos intelectuales interesados en la creación de una identidad nacional manifiestan públicamente su simpatía por la figura de Rosas de cuya revalorización participan los diarios *Crítica* y *La Prensa*, aunque con una orientación ideológica diferente: *La Prensa* cultiva un "rosismo" aristocrático y *Crítica* postula uno popular. Aquellos que se identifican con la tradición liberal siguen oponiéndose con igual pasión a toda reivindicación de Rosas, como el diario *La Nación*.

Según la perspectiva de Ronald C. Newton, el nacionalismo argentino de derecha fue un movimiento *exclusivo*, por oposición al nacionalsocialismo que sería *inclusivo* y que permitió la integración de tendencias ideológicas variadas en un mismo grupo político. Es innegable que uno de los mayores problemas del movimiento fue llegar a conciliar los objetivos nacionales y las influencias del universalismo cristiano y del fascismo europeo. Si entre 1932 y 1936, fue decisiva la impronta del fascismo italiano, a partir de la Guerra Civil Española y del franco-falangismo, prolifera la idea del retorno a la madre patria y los valores que encarna o, mejor dicho, que ha vuelto a encarnar. Hacia el final de la Guerra Civil, el concepto de "Hispanidad" tiende a dominar, difundiéndose en revistas como *Criterio* y *Sol y Luna*. El escritor Manuel Gálvez, enemigo tradicional de *Martín Fierro*, fue uno de los precursores de este concepto[8].

Una serie de personalidades marcaron las dos tendencias del nacionalismo. Del lado del "restaurador", se destacan el presbítero Julio Meinvielle, el jesuita Leonardo Castellani, Julio y Rodolfo Irazusta, Ernesto Palacio, Oliveira Cézar, Gregorio de Laferrere, Juan E. Carulla, Ramón Doll, Juan P. Ramos, Enrique P. Osés y, en alguna medida, Leopoldo Marechal (Buchrucker 1987, Devoto 2002). Los órganos vinculados con esta tendencia fueron las revistas *Criterio* y *Sol y Luna*, los diarios *Crisol*, *El Pampero*, *La voz del Plata*, cuyas ideas

8 Ver Devoto 2002: 42–50. En cuanto a las polémicas entre los vanguardistas y Gálvez, ver: "Manuel Gálvez y la nueva generación" por Horacio Linares, *Martín Fierro* 18(1925): 7; "Manuel Gálvez y la nueva generación" por Manuel Gálvez, *Martín Fierro* 20(1925): 7; "De Gorki a Manuel Gálvez", *Martín Fierro* 14–15(1925): 5. La versión de Gálvez se encuentra en Galvez 2002: 601–620.

se difundieron también en *La Nueva República*. Si *Crisol, Bandera argentina*, *Clarinada, Nueva Política* y *El Pampero* se dedicaron a la agitación vulgar contra enemigos tan variados como el librecambio, el imperialismo, la plutocracia, el socialismo, el comunismo, el sindicalismo, así como a difundir la tesis de la conspiración universal judía, *La Nueva República* y *Criterio,* los dos órganos de mayor nivel intelectual con que contó el "nacionalismo restaurador", desdeñaron este tipo de polémica. Los Irazusta concentraron sus ataques en el imperialismo, sin cultivar el antisemitismo; también *Criterio* sostuvo posiciones más tenues, aunque no se puede decir que fuera filosemita.

Volveré más adelante a *Criterio*, pero conviene recordar rápidamente que *La Nueva República,* fundada en diciembre de 1927, tenía por objetivo, en un comienzo, exponer las ideas de un grupo de jóvenes que buscaba diferenciarse de las generaciones anteriores, pero se convirtió rápidamente en un instrumento político y doctrinario de oposición al gobierno de Yrigoyen, desplazando su interés de la literatura a la política. En cuanto a los jóvenes de *La Nueva República* y *Criterio*, se han propuesto varias hipótesis sobre sus relaciones. Según algunos historiadores, los nacionalistas y los ubururistas tuvieron momentos de acercamiento, según otros, la importancia de sus relaciones habría sido exagerada. Lo cierto es que sus principales diferencias venían de la concepción del rol del intelectual en la revolución y el gobierno y de la posición a adoptar frente a la tradición constitucional argentina.

Dentro del "nacionalismo populista", se destacaron las figuras de Manuel Ortiz Pereyra, Alonso Baldrich, Saúl Taborda y José Luis Torres. Entre 1931 y 1935, surgió un núcleo organizado a partir de la juventud radical que fundó FORJA (Fuerza de orientación radical de la joven argentina) y que incluye a Ortiz Pereyra, Arturo Jauretche, Homero Manzi y también a Raúl Scalabrini Ortiz. Como es sabido, la base ideológica de este movimiento es la crítica a las estructuras oligárquicas, el antiimperialismo; sin formular una filosofía de la historia elaborada ni una metafísica como lo hiciera el "restaurador". FORJA se origina en un pequeño círculo de académicos modestos, estudiantes, empleados y periodistas; sus órganos (de poco tiraje, contrariamente a los del nacionalismo restaurador), fueron *Cuadernos de Forja*, *Argentinidad*, *Forjando*, *Reconquista*, *La gota de agua*. Este grupo reivindica los valores de "pueblo, nación y tradición" y la

independencia argentina, expresando su admiración por Rosas, rasgo que sí comparte con el restaurador. Su interpretación populista de los caudillos, la encontramos por ejemplo fen Ramón Doll, pero también en el Borges de los años 1920. En 1943, FORJA empieza a colaborar con el peronismo y, en 1945, se disuelve (Buchrucker 1987: 258–276, 295).

Ambos nacionalismos comparten una interpretación crítica de la dependencia económica argentina, lo que explica los contactos que existieron entre estas dos tendencias. Si en los años 1920, ser nacionalista no implicaba ser fascista, en los años 1930 se producen una serie de desplazamientos que otorgan un perfil específico al campo ideológico argentino. La Guerra Civil Española impuso la necesidad de tomar partido, pero una definitiva polarización se produjo recién al estallar la Segunda Guerra Mundial. Es célebre el modo en que durante el congreso del PEN Club de 1936 en Buenos Aires, intelectuales y escritores fueron llevados a explicitar sus posiciones respecto del fascismo (King 1986: 58–94). Aunque el gobierno argentino fuera favorable a los falangistas españoles y reacio a los exiliados de la Guerra Civil, una parte importante de la población simpatizó con los republicanos y/o con los refugiados. Radicales, socialistas, comunistas, la comunidad española, Botana y *Crítica* formaron una red de apoyo y ayuda a éstos (Schwarzstein 1997).

En cuanto a Borges, del lado del nacionalismo restaurador mantuvo una relación privilegiada con Ernesto Palacio que, además de sus funciones en *La Nueva República* (secretario de redacción), fue un activo militante de *Martín Fierro*. Palacio fue, probablemente, quien estableció un puente entre las vanguardias y los grupos nacionalistas reaccionarios: no sólo porque él mismo circuló entre ambos, sino porque permitió también la circulación de otros intelectuales entre las publicaciones de uno y otro grupo (Devoto 2002: 212). En cuanto a Sigfrido Radaelli y Julio Irazusta, se interesaban en la obra de Borges al punto que organizaron la célebre "Discusión sobre Jorge Luis Borges" en 1933[9]. Borges también mantuvo vínculos con uno de los principales representantes del nacionalismo populista, Arturo Jauretche, para quien

9 *Megáfono* 11(8/1933): 13–33. Ver Louis, 1997a: 365–375.

redacta el prólogo de *El paso de los libres*, marcando así de modo nítido su posición, su simpatía por Yrigoyen, su rechazo del golpe de Estado de 1930 y del gobierno *de facto*[10]. Varios de estos militantes nacionalistas de los años 1920 y 1930 adherirán al peronismo o, al menos, intentarán participar en él, por lo que la complicidad que los unía a Borges no sobrevivió. Según varios testimonios, Borges se negó hasta el final a reconciliarse con Jauretche.

El fascismo en Argentina

En Argentina, las dificultades que enfrentaron quienes manifestaron públicamente y desde cargos oficiales, su simpatía por los republicanos y el repudio del levantamiento falangista, ponen de relieve la ambigüedad de la situación del país. Como dijimos, el gobierno oficial se mostró activamente favorable a la Falange mientras una parte importante de la población y varios medios importantes simpatizaba con los republicanos. De más está decir que cuando estalle la Segunda Guerra Mundial la situación argentina seguirá marcada por esta contradicción, a lo que hay que agregar la falta de una política gubernamental coherente en relación con los poderes en juego. Si es innegable que, como suele decirse, la neutralidad argentina era pro inglesa durante el gobierno de Ortiz, cuando éste se ve obligado a renunciar por razones de salud, en julio de 1940, lo reemplaza Ramón S. Castillo quien no ocultaba sus simpatías hacia Alemania. La ambigüedad argentina no se debe, sin embargo, únicamente a un cambio de gobierno: durante todo este período el país trató de navegar entre sus intereses comerciales, las simpatías ideológicas y las promesas alemanas (Newton 1995).

Tomar posición significó para muchos identificarse con las ideologías políticas en juego, pero para la mayoría fueron los dispositivos de represión y, especialmente los del campo triunfante, los que determinaron la elección. La censura y las persecuciones desatadas por

10 La obra de Jauretche se refiere a la sublevación radical que se produjo en 1933 en Corrientes; en la edición de 1960, el prólogo de Borges fue reemplazado por uno de Abelardo Ramos, sin duda debido a las diferencias ideológicas que habían surgido entre Borges y Jauretche en torno al peronismo.

los fascismos europeos, la puesta en marcha de un sistema estatal represor y totalitario, llevaron a mucha gente a elegir un campo. En particular, aquellos cuya ideología estaba marcada por valores tradicionalmente asociados con los sistemas republicanos tal como la noción de "libertad de pensamiento" y "libertad de expresión" se alinearon junto a los antifascistas. Por lo tanto, si la emigración forzada de partidarios de los republicanos marcó a muchos intelectuales argentinos, éstos tomaron partido por razones ideológicas pero no necesariamente por convicción política y, muchas veces, sin que ésto implicara una comprensión aguda de los sistemas fascistas, ni un rechazo global de éstos.

Una vez que se elegía entre fascismo y antifascismo, para los que adherían al primer término, quedaba por optar entre varios modelos: Italia, Alemania y España. Fuertemente marcado por un catolicismo militante, el "nacionalismo restaurador" propuso una serie de adaptaciones locales de los sistemas europeos, generando mezclas fantaseosas, graciosas e, incluso, siniestras[11]. Sin duda la multiplicidad de movimientos pro-fascistas argentinos está vinculada con la proliferación de modelos europeos que, en orden de importancia, fueron la derecha francesa, el fascismo italiano, el falangismo y el nazismo. Entre los pensadores extranjeros, fue Charles Maurras y su *Action Française* quien más influyó en el nacionalismo restaurador, aunque también tuvieran repercusión otros pensadores antiliberales de la época como Léon Daudet, Nikolai Berdiaeff, Hilaire Belloc, George Santayana y Ramiro de Maeztu. Es evidente, los "nacionalistas restauradores" se identificaron, en mayor o menor escala, con el fascismo. Sin embargo, a pesar de que los simpatizantes del nazismo y los antisemitas extremistas abundaron, el partido nazi argentino no contó sino con un número muy reducido de afiliados[12]. Tampoco sus actividades afectaron a la sociedad argentina en general, sino que habría más bien producido una escisión en la comunidad alemana argentina.

11 Buchrucker 1987, Senkman 1991.

12 Jackish (1989: 211) reproduce una estadística de *La Prensa* del 11/3/1946 según la cual en 1931 el partido nacionalsocialista contaba en Argentina con 25 afiliados; en 1933 se produce un aumento importante, a 1781; el pico máximo es de 2110 en 1935 y 1936; a partir de entonces vuelve a decrecer, y se mantiene alrededor de 1500 afiliados hasta 1941.

El recorrido más citado cuando se trata de caracterizar las primeras décadas del siglo XX, es el de Leopoldo Lugones quien parece sintetizar un itinerario ideológico de época. Su caso sobresale desde una perspectiva histórica por su visibilidad personal, su grado de compromiso con el uriburismo, su fama como poeta y el final trágico de su vida. Sin embargo, recorridos que hoy resultan enigmáticos no escasearon en la época, ni en Argentina, ni en Europa. El de Julio Irazusta muestra también devaneos ideológicos. Co-fundador de *La Nueva República,* uno de los fundadores del revisionismo histórico, no adhiere sino de modo más que moderado al uriburismo, y se transforma en un enemigo del autoritarismo y de las diferencias raciales y religiosas. Julio Irazusta se negará a una politización del nacionalismo y terminará por acercarse a *Sur*. Dentro de este recorrido, es interesante que una de sus mayores diferencias con el uriburismo concerniera, precisamente, al papel que debía jugar en el gobierno la élite intelectual de la cual formaba parte. El rol privilegiado del "intelectual iluminado" explica, parcialmente, su distanciamiento del nacionalismo restaurador cuando éste se politiza y accede a ciertas zonas de poder, así como su identificación con *Sur*[13].

La progresión de los fascismos puso a buena parte de los ciudadanos argentinos ante una situación paradójica. Aquellos que por origen, convicción política o educación familiar decidieron continuar su vínculo con Italia o Alemania se encontraron enfrentados con uno de los tópicos más combatidos por el nacionalismo: el de "las dos patrias" que, ya durante el siglo XIX, constituyó una de las bases del antisemitismo. Los conflictos suscitados por colegios y escuelas de estas comunidades muestran hasta qué punto el gobierno argentino, aun cuando simpatizara con el fascismo italiano o el nazismo, estaba poco dispuesto a tolerar que se adoctrinara a ciudadanos argentinos en su territorio, creando en ellos una lealtad hacia otro país (Newton 1977, 1995; Jackish 1989). Vistos desde el gobierno, esos colegios "tenían el propósito de hacer de los niños argentinos, verdaderos ciudadanos extranjeros" (nota oficial del gobernador de La Pampa al Ministro del Interior en 1938, citado por Jackish, 227). La excepción eran los colegios ingleses, lo que se

13 Devoto 2005.

debe, sin duda, a la posición hegemónica de Inglaterra en las relaciones comerciales con Argentina, pero también a la concepción que este país tenía de la difusión de su identidad cultural, puesto que ponía menos el acento en la fidelidad a un régimen político. En las escuelas inglesas no se propagó, como las alemanas pronazis lo hicieran abiertamente, una ideología racial opuesta al discurso liberal tradicional argentino que predicaba la integración. La admiración por sistemas políticos europeos entra en pugna con el nacionalismo argentino, a partir del momento en que no se trata únicamente de la enseñanza de la lengua y la cultura de algún país europeo: lengua y cultura se identifican con nación y nación con Estado. Varios colegios profascistas y pronazis cultivaban y difundían un régimen político junto con la admiración y la lealtad patriótica hacia un líder, ya sea Mussolini o Hitler.

En cuanto a los colegios alemanes, solamente dos se mantuvieron ajenos a la propaganda nacionalsocialista, el Cangallo-Schule y el Germania. Sin embargo, como resultaron insuficientes para una comunidad de emigrantes y descendientes de alemanes no nazis, deseosos de educar a sus hijos en la tradición de la lengua y la cultura alemanas, se fundó, en 1934, el Colegio Pestalozzi que incorporó a intelectuales marcados por la experiencia de la fracasada República de Weimar. Cuando visitó el país en ocasión de la reunión del PEN Club, Emil Ludwig dictó un curso de literatura alemana en este colegio (Jackish 1989: 254–265). Su director, Alfredo Dang, había sido diputado socialdemócrata en Alemania y desnaturalizado en 1934. Entre sus profesores emigrados de Alemania se contaba Alfred Bunke, colaborador del partido comunista, cuya hija Tamara es la Tania que murió en Bolivia con el Che Guevara. (De la mano de esta genealogía, vemos resurgir, en épocas del neofascismo argentino de los años 1970, la "teoría del complot": parte de la izquierda argentina anticomunista difundió en la época la versión de una Tania al servicio de la URSS que habría dejado voluntariamente huellas que permitieron acorralar al grupo en Bolivia. Continuidad de un tópico sobre el que me explayaré más adelante y que también vuelve en los 1960 y 1970 con el "Plan Andinia", la invasión judía, etc. Ver: Suchus 1995).

Hay que salvar la cultura

Entre el 5 y el 14 de septiembre de 1936, se desarrolló en Buenos Aires el XIV Congreso del PEN Club[14]. Fundado en 1921 por Catherine Amy Dawson Scott, novelista y feminista inglesa de la primera hora, el PEN Club Internacional tenía como objetivo reunir escritores de todos los países para defender la libertad de expresión, considerada como esencial a la creación artística. El PEN Club aspiraba a volverse una elegante república de las letras internacionales, pero desde el primer congreso (celebrado en Londres en 1923) la política se hizo presente, creando conflictos entre los participantes. Con la expansión del fascismo en Europa, la imposibilidad de defender ideales universales se puso rápidamente en evidencia.

El presidente del Congreso realizado en Buenos Aires fue Carlos Ibarguren, uno de los mayores teóricos del movimiento nacionalista argentino quien jugara, además, un papel importante en el uriburismo y el revisionismo histórico (Buchrucker 1995: 46–47, Quattrocchi-Woisson 1995: 50–51, 90–91, Devoto 2002: 264–267). En cuanto a su visión del evento, las fracciones del nacionalismo difieren. Del lado de los restauradores, se concibió como un acontecimiento que daría prestigio al país mientras los populistas mostraron su indignación, dada la difícil situación económica de muchos artistas argentinos (Núñez 1936, Estevez 1936). También fue notable el desfazaje entre los invitados anunciados y los efectivamente presentes: se ausentaron varios escritores cuya presencia fuera anunciada hasta un año antes como Paul Valéry, Herbert G. Wells, Giovanni Papini, G.K. Chesterton, André Gide, Miguel de Unamuno, Aldous Huxley, André Maurois, Benedetto Croce, Paul Claudel y Maurice Maeterlinck. En cuanto a Alemania, fue representada exclusivamente por escritores exiliados.

He aquí la lista de quienes participaron:
Francia: Jacques Maritain, Georges Duhamel, Jules Romains
Alemania: Stefan Zweig, Emil Ludwig
Italia: Marinetti, Ungaretti

14 PEN: iniciales de *Poets, Playwrights, Essayists and Novelists*. Ver el sitio de la asociación: http://www.internationalpen.org.uk/.

México: Alfonso Reyes
Uruguay: Carlos Reyles
Bélgica: Luis Piérad
España: Enrique Díaz-Canedo, Almagro San Martín
Argentina: Victoria Ocampo, Manuel Gálvez, Juan Pablo Echagüe, Eduardo Mallea, Antonio Aita

El Programa es definido del siguiente modo (Núñez 1936: 75):

I. La función social del escritor y acción posible del PEN Club al respecto.
II. Difusión de las obras literarias y su intercambio entre los distintos países.
III. Traducciones de las obras y relaciones entre autores y traductores.
IV. Relaciones entre autores y editores en el país y en el extranjero. Asistencia social a los escritores.

Carlos Ibarguren había expresado en la revista *Atlántida* su deseo de excluir todo debate sobre la cuestión del fascismo:

> Se trata de reunir a los escritores, no sólo con el fin de estudiar y convenir una fórmula de defensa de sus intereses, sino también con el de recabar los principios de una vinculación espiritual que se hace cada día más necesaria, en un momento de la historia del mundo en que los valores morales aparecen dispersos o disociados por la confusión que padecemos, desde que se han sacrificado esos valores en beneficio de una cultura puramente científica, a base de productos de una civilización renegada del alma y del destino del alma, según el concepto clásico que de ella nos hemos formado. (Núñez 1936: 32)

En ocasión de este mismo reportaje de *Atlántida*, inmediatamente anterior al comienzo del congreso, Ibarguren aclara que "estarán absolutamente excluídos los temas vinculados a la política" (75): veda sobre lo político como tema, entonces, que Ibarguren persiste en excluir durante todo el congreso[15]. Pero, como se sabe, lo reprimido suele

15 A pesar de sus declaraciones, que van en el sentido de una reunión mundana de intelectuales, Ibarguren ya había hecho la experiencia de una politización de la cultura: cuando en 1922 elige el gobierno de Juan Manuel de Rosas como tema de su curso de Historia Argentina en la Universidad de Buenos Aires (uno

volver bajo otra forma: el PEN Club se transformará en un espacio de explicitación de posiciones ante el fascismo europeo, como lo muestran las Actas del Congreso y los medios que cubrieron el evento (*Crítica* y *La Nación* entre otros). Las pasiones se desatan, apuntando tanto a una toma de posición personal respecto del fascismo como respecto a la actitud que debe adoptar el intelectual. En su preparación, el PEN Club definió el papel del intelectual según la concepción que suele llamarse "función de consejero del príncipe" que era la del ala moderada y más intelectual del "nacionalismo restaurador" (tendencia en que se inscriben tanto *La Nueva República* como Ibarguren) antes de la experiencia del uriburismo. Exiliados de esta posición, los intelectuales europeos antifascistas van generando otra que corresponde a una propia práctica del PEN Club, así como de los Congresos por la Paz, herencias de la Primera Guerra Mundial: el intelectual surge como la conciencia de la sociedad, como un espectador de lucidez particular, destinado a guiar y explicar una realidad que aparece como caótica.

Hubo dos "héroes" en este congreso, Maritain y Marinetti. El primero, cuya obra había jugado un papel importante en el *renacimiento católico* de las élites argentinas y era percibida como una respuesta católica al nacionalismo integral de Charles Maurras[16], manifestó en el congreso de 1936 un cambio bastante radical de posición, que determinó una polémica con Julio Meinvielle (en la cual este último defendió la idea de una Guerra Civil Española como "guerra santa")[17]. Maritain expresó públicamente su rechazo hacia la restauración medievalizante y propuso una síntesis entre cristianismo y democracia, adoptando una posición crítica hacia el antisemitismo, claramente antifascista. Esta "defección" fue un duro golpe para los restauradores quienes debieron, además, enfrentar la difusión, dentro del mismo congreso, de una concepción del intelectual contra la que algunos de ellos reaccionaron violentamente:

de los primeros intentos de pensarlo fuera de la tradición liberal antirosista), ve surgir discusiones apasionadas alrededor de un tema cuya actualidad su curso contribuye a poner en evidencia.

16 Para un análisis de las relaciones entre la obra de Maritain y América Latina, ver Compagnon 2003.

17 Ver: *Qué saldrá de la España que sangra*, 1937.

Maritain siempre se había opuesto a las intervenciones directas de los intelectuales en el ámbito de la política, pero en este congreso afirma que, aunque la función esencial del escritor sea defender la libertad y la verdad, la crisis actual demanda cierto grado de compromiso e intervención por parte de los intelectuales[18].

La otra "estrella" del congreso fue Marinetti, quien ya había visitado Buenos Aires en 1926, siendo recibido con suficiente entusiasmo por los jóvenes vanguardistas, entre ellos, el grupo *Martín Fierro*. En Argentina, el fascismo italiano ejerció una fascinación particular entre 1932 y 1936, incluso, entre intelectuales que no adhirieron al nacionalismo restaurador. Pero ahora, Marinetti se ha vuelto "el fascista solitario de Europa"[19], como lo llama Emil Ludwig, el participante que suscita la discordia. Si Ibarguren manifiesta repetidas veces su aprobación hacia las posiciones de Marinetti, otros de los presentes cuestionan la presencia, en un congreso en defensa de la paz, de un representante de la Italia fascista. Cuando Ibarguren elige a Marinetti para presidir la reunión del 8 de septiembre (por la tarde), Jules Romains explicita su sorpresa acusando a Marinetti de haber aprovechado el congreso para distribuir panfletos que exaltan la guerra como higiene de los pueblos[20]. Marinetti proclama que su país desea la paz, pero es objeto de la hostilidad de los otros, poniendo en escena una retórica típicamente fascista.

Se definen, así, dos campos enemigos: por el lado de la defensa de la democracia y de un pacifismo heredado de la Primera Guerra Mundial, Francia –es decir, Jules Romains, Crémieux, Duhamel, a quienes se agregan Victoria Ocampo, la señora Wadia y Eduardo Mallea– y por el lado del fascismo guerrero, Marinetti, Ungaretti y, aunque

18 PEN Club de Buenos Aires 1937: 135. Maritain manifiesta claramente su posición, proponiendo una síntesis entre democracia y cristianismo, expresándose en nombre de un renacimiento del humanismo, cristiano sin duda, mientras los partidarios del fascismo profetizan la muerte del humanismo. Permanence en América durante la guerra, toma posición contra el gobierno de Vichy; después de la guerra, tratará, sin éxito, de llevar a Pío XII a expresarse sobre el antisemitismo y el Holocausto.

19 PEN Club de Buenos Aires 1937: 75.

20 PEN Club de Buenos Aires 1937: 93–94.

implícitamente, Ibarguren[21]. Este mismo insiste en que la asamblea ha sido convocada para tratar cuestiones literarias y filosóficas "y no para transformarnos en comité político"[22]. Pero hay un punto en que pacifistas y nacionalistas restauradores están de acuerdo: el intelectual tiene la misión de salvar la cultura amenazada por la barbarie, guiando a los hombres. Los fascistas, en cambio, atribuyen esta función al líder, al servicio del cual debe ponerse el artista (aunque en la práctica, las relaciones no sean tan claras, como lo muestra el vínculo, a menudo conflictivo, entre Marinetti y Mussolini)[23].

Es el comienzo del reinado de esta concepción que restauradores católicos como Marcelo Sánchez Sorondo describen como una religión laica del intelectual (1936). Este culto que los coloca bajo el rol de guías espirituales, consejeros lúcidos y autónomos dentro de la sociedad, constituye, sin duda, una de las bases del Congreso. Una visión positiva de esta "misión del intelectual", –como se la encuentra, por ejemplo en Julien Benda (1927), y también claramente en Jules Romains, centro del ataque de Sánchez Sorondo–, puede encontrarse en revistas como *Nosotros* y *Sur* (Giusti 1936, Pérez 1936, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 1936, Ocampo 1936b, Perea 1998)[24]. En el PEN Club, en los congresos por la paz, en *Sur* y en toda una serie de intelectuales que se aglutinan a su alrededor durante este período (aunque no en todos, no en Borges, cuyo interés por el congreso de 1936 no ha podido ser constatado aún ni siquiera su presencia), se encuentra esta oposición al fascismo a partir de una visión *humanista*. Roland Barthes definiría, años después, en *Mythologies,* esta concepción del

21 En sus memorias, Ibarguren minimiza su adhesión a la posición de Marinetti. (1999: 501, 509–513).

22 Ibid.

23 Hewitt 1992, 1993.

24 Esta ideología que pronto dominará el panorama antifascista mundial fue también criticada desde zonas diametralmente opuestas al nacionalismo restaurador católico argentino. Bertolt Brecht ironiza acerca de ella en una carta al pintor Georg Grosz, de fin de junio/principios de julio de 1935, al volver del Congreso por la Paz reunido ese año en París (1998); para la ideología de Brecht, ver Brecht 1971, 1976, 1978.

humanismo que ubica la naturaleza en el fondo de la Historia (1970: 174–175). La reivindicación de una condición humana común que se impone por encima de las diferencias y particularidades, sociales e históricas, constituyó uno de los argumentos de los antifascistas para combatir el racismo y el antisemitismo. La "gran familia de los hombres", en su universalidad, intentaba contrarrestar la discriminación ideológica y racial del fascismo, pero, como lo dirá más tarde Barthes, a costa de la Historia: se vuelve imposible historizar la naturaleza humana, imposible un "humanismo progresista" (como llama Barthes a un humanismo que buscara descubrir la historia y postular el carácter histórico de la naturaleza), porque la defensa de esta humanidad universal, que no repara en diferencias histórico-sociales, conforma el único eje suficientemente vasto para el antifascismo. A partir de esta ideología, la incomprensión del fenómeno histórico que representa el fascismo es total: se convierte, meramente, en un sistema político brutal, injusto, abiertamente opuesto al respeto del principio de igualdad entre los hombres y a las producciones del espíritu. El fascismo es la barbarie, –tal es el leitmotiv de la época.

Visiones, restricciones y exclusiones

¿Qué es el fascismo para Borges? Un sistema de restricciones y exclusiones. Un mundo sin versiones ni traducciones (como en el final de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" donde no quedan sino una lengua, una literatura, un orden) donde las producciones discursivas y culturales reducen y se repiten. El fascismo es también una *Weltanschauung* en el sentido que el nazismo otorga al término: una filosofía, una concepción del mundo que resulta de una intuición, de una revelación equivalente a la del éxtasis religioso, una *visión*[25]. Un sistema que utiliza su concepción del mundo para excluir y perseguir, características que Borges deduce de su discurso. El medio cultural no es lo único que hay que defender, pero forma parte de una zona cuya autonomía depende de la red en que se constituye y no de una ideología exterior a los artefactos artísticos.

25 Klemperer 2000: 191–198, Michaud 1996: 376.

El discurso fascista es el fascismo –visto desde Buenos Aires. Por ello, trata de aprehender y analizar sus dispositivos, llegando incluso a volverlos productivos porque comprende la continuidad que existe entre el discurso del fascismo y el de sus enemigos: las nociones, los presupuestos, las concepciones que comparten.

Borges no tendrá contacto sino con objetos impresos, textos, libros e imágenes. Los discursos y las imágenes están siempre fuera de contexto, por lo que estudia sus efectos en el mundo cultural, es decir, la ideología implícita en antologías, ediciones, ilustraciones, difusión de libros. Sus críticas permiten reconstruir un fragmento de la historia del libro alemán y su difusión en el mundo hispanófono durante este período. Para Borges, sin duda estos aspectos formales no son un reflejo de la ideología: *son* la ideología. No debemos, sin embargo, concluir que por ello el sistema nacionalsocialista le resulta inteligible. Su visión del fenómeno no niega al nazismo su estatuto de producción cultural, como fue tan común en la época, pero está innegablemente marcada por un principio que Borges defiende contra viento y marea: el rechazo de una fusión de los ámbitos de la cultura y lo político que constituyó uno de los fundamentos del fascismo europeo. En su perspectiva, esta fusión a la vez produce el nacionalsocialismo y resulta de su establecimiento. El nazismo arrastra el fin de la autonomía de las esferas (Michaud 2003), algo que para Borges es inaceptable y que lo lleva a escamotear toda relación de causa y efecto entre lo político y lo literario.

Borges se pronuncia una y otra vez, en diferentes medios de publicación y de formas diferentes, contra la confusión *humanista* que consiste en considerar al nacionalsocialismo como un sistema que encarna la barbarie y que se opone a la cultura, aunque por momentos parezca adherir a esta idea tan difundida entre la *intelligentsia* antifascista internacional. Así, en 1937, incorpora la cultura alemana a la lista de enemigos del nazismo ya que este movimiento atenta "contra la memoria de Goethe"[26]. Borges parece oponer aquí la barbarie nazi a la tradición cultural alemana. Sin embargo, si juega con esta idea, sus observaciones pueden también ser entendidas como la exposición

26 "Sobre la revista de Ludendorff", *El Hogar* 3/9/1937. Ver también: "*Der Totale Krieg*, de Erich Ludendorff", *El Hogar* 21/1/1938.

de lo que a menudo aparece, en el discurso de los antifascistas como una contradicción: los alemanes produjeron obras de arte, los alemanes sostienen al (bárbaro) nacionalsocialismo. Su intención es trabajar esta contradicción, no para resolverla, sino para exhibirla y mostrar las consecuencias nefastas que acarrea entre los enemigos del fascismo dado que, para Borges, postular semejante idea equivale a participar de una serie de presupuestos fascistas.

En primer lugar, implicaría creer en la noción de "carácter de los pueblos" y, en segundo lugar, en la existencia de un vínculo ontológico (en el sentido de compartir una esencia) entre un pueblo y sus artistas (que, para el fascismo, existe entre el lider como artista y su pueblo). Por último, este presupuesto también significaría que el arte (y toda producción "espiritual") sea percibido como incompatible con los aspectos negativos de la humanidad, la crueldad, la barbarie y la estupidez. Ya en "Ensayo de imparcialidad" (1939), Borges había establecido sus distancias respecto de todas estas "supersticiones":

> No soy, por cierto, de esos germanistas falaces que recomiendan a Alemania lo eterno para negarle toda participación en lo temporal. No estoy seguro de que el hecho de haber producido a Leibniz y a Schopenhauer la incapacite para todo ejercicio político.

Su posición se aclara y se vuelve más original a partir de una toma de distancia respecto de la reivindicación de una "Alemania eterna": no confundir a Alemania con Hitler no significa oponer al nazismo una Alemania espiritual, asociada a valores eternos, sino rechazar una forma precisa del poder y la historia.

El motivo de las "dos Alemanias" en tanto estructura de pensamiento que opone dos esencias posibles de una nación aunque se apoye en una para descartar a la otra, presupone la idea que toda nación tiene un carácter particular. Si hubo quienes defendieron una imagen de Alemania como pueblo poderoso, guerrero, ordenado y eficaz, y encontraban esas características reunidas en el nacionalsocialismo, los enemigos de este sistema defendían una Alemania con otros valores, como la sensibilidad, el romanticismo, el pensamiento filosófico y todo aquello vinculado con una espiritualidad intelectual. En Borges, la evolución hacia una concepción diferente es paralela al camino que lleva al relato "Deutsches

Requiem" donde las dos tendencias opuestas, estas "dos Alemanias" confluyen en el narrador, Otto Dietrich zur Linde (como lo veremos en *Demasiado tarde para perder*). Sin embargo, los textos de Borges de este período no tratan exclusivamente de Alemania y su esencia, su idea es que ningún pueblo posee características inherentes de ningún tipo. Es la noción en sí lo que descarta, la existencia de una naturaleza o esencia de un pueblo lo que cuestiona. Ya en una nota bibliográfica de 1933 sobre "*Radiografía de la Pampa,* de Martínez Estrada"[27], Borges había identificado la tendencia a definir una identidad nacional eterna a partir de "la interpretación patética de la historia y la geografía" que, según él, es un género alemán, pero que incluye, en su genealogía, tanto a Spengler y Keyserling como a Waldo Frank y Martínez Estrada. Éstos son los "nuevos intérpretes de la historia", quienes irán afianzando sus concepciones hacia fines de los años 1940: la presencia de Martínez Estrada en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" reenvía a la diseminación de esta concepción más allá de las fronteras ideológico-políticas[28].

Borges también polemiza con otras miradas alrededor de la noción de barbarie cuando lamenta la transformación de la barbarie en una pedagogía y que los alemanes "estudien de bárbaros" ("Una exposición afligente", 1938), expresión que remite a una cuestión retomada en varios artículos de esos años: el trabajoso adoctrinamiento de los alemanes. Para él, los alemanes no son capaces ni de una violencia espontánea ni (contrariamente a los ingleses, afirma) de una "belleza espontánea", por lo tanto, les resulta indispenable "algún aprendizaje alucinatorio" para obrar en la barbarie ("Gilbert Waterhouse: *A short history of German Literature*", 1943). En este punto, Borges discute una concepción de tradición francesa, probablemente difundida por *De l'Allemagne* de Madame de Staël y continuada por Gérard de Nerval, por ejemplo, en su "Introduction" a las *Poésies allemandes* de 1830, así como en sus traducciones. En aquélla, el poeta alemán aparece como un creador dominado por la espontaneidad y la imaginación romántica. Para Borges, el nazismo ha debido cumplir, ante todo, un rol pedagógico, por lo que deja de aparecer como una consecuencia del Pacto de Versalles

27 *Crítica Revista Multicolor de los Sábados.* 16/9/1933: 5.
28 Retomo y trabajo esta cuestión en *El relato, el caos y las cosas*.

para transformarse lentamente en una *necesidad* para Alemania: para librar batalla, así como para redactar "lánguidas e infinitas novelas", los alemanes necesitan creerse "arios puros o vikings maltratados por los judíos o actores de la Germania de Tácito". La generación de una estructura paranoica ficcional aparece en Borges como un elemento táctico, destinado a imponer una política determinada: novelas y actuación guerrera demandan la constitución y la imposición de una ficción de origen con connotaciones raciales puesto que, para volverse atroces o heroicos, "los alemanes requieren seminarios de abnegación, éticas de la infamia" ("Gilbert Waterhouse: *A short history of German Literature*", 1943). Siguiendo esta misma lógica, el libro para niños *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* es definido como "un curso de ejercicios de odio". El título de esta nota reenvía a la vez al carácter didáctico del libro y a una idea según la cual éste forma parte de un vasto aparato de adoctrinamiento con el que se intenta arrastrar a los alemanes hacia el antisemitismo, hacia un actuar guerrero y también al carácter negativo de la pedagogía, según Borges.

Llegar a la "barbarie" –*vivir* la barbarie– impide alcanzar una producción literaria de calidad, de hecho, los únicos "aportes" del nazismo a la literatura alemana serían los discursos de Göring y los textos de Rosenberg. En "Una exposición afligente", Borges critica con ironía la "puesta al día" de la tradicional obra de A. F. C. Vilmar, *Geschichte der Deutschen National-Literatur*, cuyo original data de 1864 y que Johannes Rohr "ha revisado, renovado y germanizado" en 1936. Esta actualización consiste esencialmente en la supresión de una serie de nombres y la exaltación de la retórica nacionalsocialista encarnada en los discursos de Hitler y en la prosa de Goebbels y Rosenberg. Sin dudas irónica, esta descripción borgesiana –"la labor literaria de Joseph Goebbels, inesperado autor de una vasta novela simbólica"– tiene una ambigüedad nada inocente. Rohr (que no parece haber dejado otras obras a la posteridad) atribuye un estatuto literario al discurso de los jerarcas nazis y a sus obras propagandísticas: según la ideología del movimiento, las grandes obras nacionales son las que proveen los líderes porque contienen "el espíritu", "la esencia" del pueblo alemán.

En cuanto a las desapariciones de nombres, Borges comienza por Heine, autor que, según declaró repetidas veces, lo llevó a aprender el idioma alemán. No entra en detalles en cuanto a las razones de la

exclusión, limitándose a señalar las que le parecen evidentes: "muchos eliminados son judíos, ninguno es nacionalsocialista." Sin embargo, esa lista de nombres –Franz Werfel, Alfred Döblin, Johannes Becher, Wilhelm Klemm, Gustav Meyrink, Max Brod, Franz Kafka, Gottfried Benn, Martin Buber, Albert Ehrenstein, Fritz von Unruh, Kasimir Edschmid, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque y Bertolt Brecht (que, si no me equivoco, es la única mención a este último en un texto de Borges de la época)– reenvía a una cuestión no problematizada aquí por Borges, es decir, la del vínculo entre elecciones estéticas y posiciones políticas. Entre los omitidos, hay escritores judíos y/o enemigos del nacionalsocialismo, pero también artistas que para los nazis estaban asociados a "estéticas decadentes" como el expresionismo, tan admirado por Borges en los años 1920 (Louis 1997ª: 301–306). Son variadas, entonces, las causas de la exclusión tal como el artículo de Borges lo da a entender: o bien judíos (Werfel, Meyrink, Brod, Kafka, Martin Buber, Feuchtwanger, Arnold y Stefan Zweig), enemigos del régimen (todos, salvo Benn), pacifistas (Buber, Remarque), vanguardistas y expresionistas (Becher, Klemm, Döblin, von Unruh, Benn), o escritores de izquierda (Arnold Zweig, Becher, Brecht). La situación particular de Benn no parece haber sido conocida por Borges, pero es evidente que no ignora el rechazo que manifiesta el nazismo hacia las estéticas de vanguardia[29].

En un segundo momento, siempre en "Una exposición afligente", Borges menciona la adaptación a la ideología oficial del régimen de los filósofos tradicionales, es decir, la creación de una genealogía espiritual en la que nacionalsocialismo e identidad alemana se funden: la "otra Alemania", la de Goethe, prefigura, gracias a estas deformaciones, mutilaciones y fragmentaciones, el propio nazismo:

> Ello no es todo. Goethe, Lessing y Nietzsche han sido deformados y mutilados. Fichte y Hegel figuran, pero no se alude siquiera a Schopenhauer. De Stefan George nos dan a conocer un exordio animoso, que prefigura ventajosamente a Adolf Hitler…

29 Su caso pone en evidencia la asimetría de las relaciones entre arte y poder político. La ideología nacionalsocialista atrajo a Benn, pero el régimen lo rechazó, por ser un adherente al expesionismo, considerado como una estética decadente. Ver Michaud 1996: 269–280; Richard J. Golsan (dir.), 1992: 301, 67–80, 56–66.

Itinerarios de un intelectual

Un Borges nacionalista. Así se ha designado al Borges cuyo proyecto intelectual gira, en los años 1920, en torno a un trabajo de definición de la identidad cultural argentina urbana (Panesi 2000: 131–151). Interés que, por cierto, no es original ni extravagante en la época sino todo lo contrario. Tampoco lo es su admiración por Rosas (que más tarde negará), a quien asocia con Yrigoyen y que se produce bajo el marco de lo que Quattrocchi-Woisson llama "nacionalización de la conciencia histórica": "Es en la relación entre un hombre aclamado por la muchedumbre y esta misma muchedumbre donde aparece el objeto Rosas" (49).

En 1934, fecha clave en la querella historiográfica y en la constitución del movimiento revisionista, se opera un verdadero cambio de signo en la cuestión rosista. La contra historia revisionista es una empresa militante cuyos adherentes son nacionalistas; se cuentan entre ellos Ramón Doll, los hermanos Irazusta, Ernesto Palacio, Vicente Sierra, José María Rosa, Manuel Gálvez (174–182). Nace así el "rosismo-revisionismo" que en 1938 lleva a la fundación del Instituto Juan Manuel de Rosas, momento a partir del cual "rosismo" se va transformando en sinónimo de fascismo. Frente a ello, la intelectualidad liberal y los partidos Socialista y Comunista se mantienen antirrosistas, lo cual explica la asociación entre rosismo y fascismo. Sin embargo, el tema del fascismo introduce un largo debate en el rosismo y divide el movimiento, tal como lo volverá a hacer el peronismo (216).

Comparte Borges, por lo tanto, esta genealogía Rosas-Yrigoyen con un amplio sector y el engrandecimiento de ambas figuras con parte del nacionalismo. Es, precisamente, en términos de "caudillo popular" que los reivindica (como el revisionismo histórico) y los opone (también en esa línea) a Sarmiento. Esta genealogía aparece, por lo menos, en dos textos, "Queja de todo criollo" (*Inquisiciones* 1925: 132) y "El tamaño de mi esperanza" (*El tamaño de mi esperanza* 1926: 6 y 8) donde propone definir la identidad nacional contemporánea mediante un desvío por la historia nacional (interpretada a la manera del revisionismo) y sus grandes nombres. El Borges nacionalista sería, en un primer momento, un Borges cercano al revisionismo, aunque no revisionista por cuanto no es historiador. El contexto de edición de *Historia Universal de la*

Infamia (1935) muestra, unos años después, esta proximidad puesto que la colección *Megáfono* consiste en una breve serie de ensayos históricos que tienen esa orientación: *Vidas de muertos* de Ignacio B. Anzóategui (1934), *La irreverencia histórica* de Sigfrido Radaelli (1934) y *Ensayo sobre Rosas* de Julio Irazusta (1935). Así, *Historia Universal de la Infamia* reenvía a un momento particular de la historia cultural argentina, el del surgimiento del revisionismo histórico (Louis 1997ª: 177–188, Quattrocchi-Woisson: 141–162). Para nosotros, esta relación entre Borges y el revisionismo histórico presenta un interés particular, puesto que esa obra marca el primer intento borgesiano por crear una ficción que se proyecta de un modo *oblicuo* sobre la realidad contemporánea: la estrategia consiste en poner en contacto una historia oficial de los personajes elegidos (presente en las fuentes) y la versión del *scriptor* borgesiano. Historia y contrahistoria, sin duda, pero, en su puesta en escena, Borges exhibe el carácter ficcional de ambas, en un momento en que se están produciendo en el país verdaderas batallas por la memoria y en que el pasado es presentado por unos y otros como la clave de interpretación del presente. La ficción sería la respuesta de Borges a este conflicto que atraviesa, no sin violencia, la sociedad argentina de entonces.

Hay, en la época, otras menciones de Borges a Rosas e Yrigoyen, separadamente. Entre ellas, cabe mencionar la presencia del primero en “El truco”[30], donde se conjugan esos dos emblemas de lo criollo que son el truco y Rosas. La figura de Yrigoyen aparece en dos textos de *Cuaderno San Martín* (1929), “La fundación mitológica de Buenos Aires”[31] y “La Chacarita”[32], donde Yrigoyen aparece vinculado con el proceso democrático y las elecciones. No es casual, entonces, que un Borges admirador de Rosas publique en *La Prensa* en los años 1920, ni que comience sus colaboraciones en *La Nación* en 1940. Las alianzas no se modifican totalmente en los años 1940, pero el rosismo ya se ha teñido de profascismo, quedando la admiración por este caudillo indefectiblemente del lado opuesto a Borges.

30 *La Prensa* 1/1/1928, 3ra sec.: 2; *El idioma de los argentinos* 1928.

31 *Nosotros* 204(5/1926): 52–53; *Cuaderno San Martín* 1929.

32 *Criterio* 21(26/7/1928): 108, vol 2, sect. “Muertes de Buenos Aires”; *Cuaderno San Martín* 1929, sección “Anotaciones”.

El proyecto poético de Borges adquiere rápidamente el estatuto de literatura representativa de lo nacional para muchos de sus contemporáneos, tanto poetas como intelectuales. Su poesía encuentra simpatizantes (aunque también algunos enemigos) entre quienes se identifican con el nacionalismo antes de su partidización, la visión propuesta por Borges de la identidad nacional los seduce (Rock 1993: 96). Al mismo tiempo, su prosa suele aparecer como "antiargentina", opinión que, por ejemplo, vierte Ramón Doll[33]. La oposición entre "poesía argentina" y "prosa antiargentina" (que, como veremos, acompañará a Borges durante varias décadas) implica una lectura de la producción borgesiana que atribuye valoraciones muy distintas a experimentos formales que, sin embargo, presentan elementos comunes (como, por ejemplo, la incorporación de una fórmula literaria de transcripción de la oralidad porteña). Pero también traduce una ideología literaria según la cual lo nacional puede inscribirse en la poesía y no en la ensayística: dentro del horizonte argentino de la época, una ensayística literaria en la que se inscribiera la identidad criolla resulta impensable, salvo si trata de temas considerados típicamente nacionales. Por suerte, Borges puede exhibir su erudición, insólita en la Argentina de la época, para hacerse perdonar lo demás o, por lo menos, para que su ensayística sea valorada en esos términos. Primera experiencia de ilegibilidad que Borges propone a sus contemporáneos.

Desde el punto de vista de la cronología política, es probable que sea a partir del golpe de Estado a Yrigoyen que Borges comience a leer su propio proyecto poético como un fracaso, oponiéndose de este modo a la valoración de sus admiradores de los años 1920, muchos de los cuales apoyaron el golpe. Su principal argumento es no haber logrado crear un personaje inolvidable que encarne lo nacional (Louis 1997ª: 369–454). El escamoteo de los "grandes varones" de los años 1920, Rosas e Yrigoyen, asociados invariablemente al compadrito, produciría

33 Ver la "Discusión sobre Jorge Luis Borges", en la revista *Megáfono*, agosto de 1933, y la respuesta de Ramón Doll, "Discusiones con Borges", en Doll 1933, reproducido también en Lafforgue 1999: 31–41. Estudio la oposición entre la crítica en Borges y en Ramón Doll en Louis 1997ª: 365–379. Sobre la práctida del ensayo en Ramón Doll, ver Croce 2002.

entonces un vacío de identidad. Cuando, con "Hombre de la esquina rosada", su guapo se desplace hacia el relato, lo hará bajo el signo del solitario, tal como el *cowboy* justiciero del cine, pero que estaría del otro lado de la ley: un hombre que actúa sin el padrinazgo de un caudillo[34]. En el ya mencionado "Nuestras imposibilidades" (1931) puede verse el final abrupto del criollo citadino contemporáneo en su relación con el poder:

> Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte. Abona lo primero un muy generalizable artículo de Unamuno sobre *La imaginación en Cochabamba*; lo segundo, el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio.

Discusión, volumen donde se publica este ensayo, marca el final de determinado intento de producir una ensayística nacional: los coqueteos criollistas de Borges comienzan a ser percibidos por él como una exhibición de literato pueril. Sin embargo, este gesto de revisión no revoca la idea de un ensayo criollo, pero sí la del modo en que lo practicó antes de *Discusión*.

Es éste su primer distanciamiento de los nacionalismos, en el comienzo de los años 1930. Una ruptura que no proviene solamente de su anterior exaltación de Yrigoyen; decepcionado o no por su segunda presidencia, el hecho de ver encauzada una parte de los intelectuales nacionalistas hacia un accionar político determina un comienzo de distancia. Hay que rendirse ante la evidencia: quienes ensalzan su poesía porque contiene una esencia argentina y aquellos que rechazan su prosa por antiargentina coinciden en el deseo de articular sus concepciones ideológico-culturales con la política. De hecho, en la práctica, apoyaron el golpe de Estado y la imposición de un Estado antidemocrático y represivo. Quattrocchi-Woisson señala que frente a la inestabilidad política, "la mayoría de los intelectuales de vocación crítica en lugar de ocupar el campo cultural y construir en él un poder capaz de afirmar su autonomía, eligió el papel de 'consejero del príncipe'" (324). Es *l'air du temps*. También en la Europa de los años 1920 una serie de intelectuales

34 Louis 1997ª: 251–289, 411–422.

(parodiados por Bertolt Brecht bajo el apelativo de “Tui” en *Der Tui-Roman*), intentan este desplazamiento.

Para Borges, este ademán de sus camaradas intelectuales hacia lo político y el abandono del terreno político-cultural aparece como inadmisible. Como hemos recordado, algunos de sus colegas realizan este pasaje por el camino de la historia, a partir de la redefinición de la funcionalidad que opera el revisionismo histórico. Quienes piensan que la verdad historiográfica debe generar nuevas realidades históricas y no proponer una interpretación de los hechos sociales, se sumergen en el territorio de un accionar político directo. Contra este tipo de inscripción en lo literario se pronuncia Borges en esta época, multiplicando las marcas de un revés crítico respecto del nacionalismo cultural. En la *Gaceta de Buenos Aires* (uno de los órganos en que puede observarse el nacimiento del “nacionalismo populista” y del revisionismo histórico), Borges ataca este uso de la cultura. Su respuesta a la “Encuesta sobre la novela” (1934) es la siguiente:

> Me está pareciendo que este interrogatorio, amigo Pedro Juan Vignale, adolece de alguna superstición. Ustedes hablan de “novela argentina” como si fuera dificilísimo producirla; ustedes hablan de “novela argentina” como si producirla fuera importante. Lo natural es que en la obra queden los rastros del ambiente en que se formó; ello es inevitable y no puede –sin más– constituir un canon. Imaginemos que la tilinguería especial de las novelas de Gálvez fuera privativamente argentina; esa piadosa hipótesis haría de cualquiera de ellas la “novela argentina” por excelencia –sin redimirla un ápice. (ver Louis 1999[a])

Otro gesto que marca el modo en que Borges se va distanciando del nacionalismo es el prólogo a *El Paso de los libres*, de Jauretche: “La patriada (que no se debe confundir con el cuartelazo, prudente operación comercial de éxito seguro) es uno de los pocos rasgos decentes de la odiosa historia de América.” (23) La fecha y el lugar de redacción –“Salto Oriental, noviembre 22 de 1934” (24)– inscriben el marco argentino de la época y resignifican las alusiones oblicuas del texto al contexto, ubicando a Borges claramente del lado de los radicales yrigoyenistas y, sin duda, en el campo opuesto al de los nacionalistas golpistas. Agrega Borges: “En la patriada actual, cabe decir que está descontado el fracaso…” (23) El fracaso del levantamiento radical reenvía así a aquello que Borges presenta como un fracaso de su estética. Por estas razones, prefiere descartar por decreto una producción literaria

intrínsecamente vinculada con el nacionalismo de los años 1920, rescatando sólo algunos pocos textos de su ensayística y recorrigiendo su poesía (Louis 1997[a]).

Una estadía entre los nacionalistas

El vínculo entre la ideología de los colaboradores (permanentes o esporádicos) de una publicación y su orientación general es de naturaleza escurridiza. Una historización de los medios de publicación borgesianos prueba tanto la multiplicidad de los ámbitos y apropiaciones de su obra en los años 1930 y 1940 como sus límites. Sin duda, la mayoría de los grupos reunidos alrededor de un proyecto editorial era poco homogéneo y no siempre ese "proyecto" estaba claramente definido, más allá de un vago acuerdo de oposición hacia una estética determinada, de donde la corta vida de muchas revistas. Como lo hemos visto, la ambigüedad y las contradicciones ideológicas de muchos medios provienen en parte del peso que tenían las relaciones personales. El mejor ejemplo de ello es probablemente la fiesta de casamiento de Ernesto Palacio, que convocó tanto a los martinfierristas como a los colaboradores de *La Nueva República.* Fernando Devoto recuerda que la calidad y la modernidad de la sección literaria de *Criterio* se debieron, en parte, a la presencia de éste y de Borges que atraían lectores cuya ideología no correspondía necesariamente a la de la revista, limitando la importancia de los artículos teológicos impuestos por la dirección y por las tendencias más conservadoras y católicas (Devoto 2002: 212).

Considerar los medios en que Borges publicó durante esta época permite comprender la diversidad de las zonas culturales donde se difundió su obra[35]. Los medios excluidos en su caso, diarios y revistas

35 He aquí una lista de los medios en que publica Borges entre 1919 y los años 1940: *La Feuille, Grecia, Gran Guignol, Cervantes, La Ultima Hora, Baleares, Reflector, El Diario Español, Horizonte, Ultra, Cosmópolis, Tableros, Ma, Nosotros, Prisma, Magazine Policial, Proa, Nowa Sztuka, Manomètre, Inicial, Alfar, Martín Fierro, El Orden, La Epoca, Revista de Occidente, Revista de América, Sagitario, Revista Oral, La Prensa, Boletín Titikaka, Valoraciones, El Día, Anales del Instituto Popular de Conferencias, Síntesis, Criterio, Indice, La Palabra, La Vida Literaria, Repertorio Americano, Cartel, Argentina, Azul, Sur, El Sol, El Litoral de Santa Fe, Hoy Argentina, Poesía, Crítica- Revista Multicolor*

ligados a la izquierda y a una estética realista-naturalista, eran también, respecto de Borges, excluyentes, tanto por razones políticas como estéticas. Sólo encuestas encontramos en este tipo de medios como *La Campana de Palo* y *Contra*[36]. Borges responde en la primera a: "Nuestra encuesta: ¿Cuál es, a su juicio, el peor libro del año?"[37]. Y en la segunda, *Contra. La revista de los francotiradores,* a: "¿El arte debe estar al servicio del problema social?"[38]. Tal como lo describe Montaldo, ambas revistas muestran el funcionamiento de las izquierdas de entonces que conciben sus órganos como espacios cuyo deber es estar abiertos a las distintas ideologías, al menos, cuando se trata de opinar. La encuesta de *La Campana de Palo* reenvía al intento de generar una contracultura, en una época en que la proliferación de medios culturales va en ese sentido general (aunque, sin duda, haya otros que toman caminos distintos). Si las instituciones oficiales otorgan premios a los mejores libros, ellos se dedican a premiar el peor, con la idea de organizar un "contra-concurso" a partir de la encuesta. *Contra* hizo suya una de las inquietudes de la izquierda del comienzo de los años 1920, la de reflexionar sobre el vínculo entre el arte y los problemas sociales que, en los años 1930, se transformará en un cuestionamiento de la relación entre arte y política. ¿Qué hace Borges? Va armando el terreno de su devaneo estético, descartando los dos polos tradicionales en que se resuelve el vínculo entre arte y política:

> Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílaba./Tampoco el Arte por el Arte es la solución. Para eludir las fauces de ese aforismo, conviene distinguir los fines del arte de las excitaciones que lo producen.

de los Sábados, Megáfono, Gaceta de Bs.As., La Revue Argentine, Destiempo, El Hogar, Bitácora, Sol y Luna, La Nación, Saber vivir, Latitud, Los Anales de Buenos Aires, Argentina Libre, Realidad, Revista Aurea, Humanidades, La Campana de Palo, Contra, La Gaceta del Sur, La literatura argentina .

36 La primera cultivaba el realismo social, aunque renegando violentamente de Boedo (ejemplo a. 1, n. 4: 3–4); Zamora y su gente; a pesar de ello, puede identificarsela ideológicamente a lo que Graciela Montaldo denomina "escritores veristas" (1989: 367–394).

37 10(12/1926).

38 3(7/1933): 13.

Hasta aquí, 1933–1934, arte y política constituye una problemática relacionada con una preocupación por lo social, es decir, los conflictos socio-económicos (la lucha de clases). Y la inscripción del ambiente en una obra se vincula con la producción de una literatura nacional: a medida que avanzan el fascismo y los años 1930, Arte y Política deviene Arte y Contexto.

En cuanto a la presencia de Borges en revistas católicas, franquistas e, incluso, antisemitas, ha sido considerada un síntoma de su etapa nacionalista de los años 1920, mientras otros críticos la han entendido como una forma de "contrabando borgesiano" en medios ajenos a su ideología. La primera propuesta suele desconocer las especificidades y, a veces, los matices de los nacionalismos en Argentina. En cuanto a la segunda, la estrategia editorial que Borges puso en práctica, como lo hemos dicho, no es pedagógica en el sentido corriente del término, ni elitista –también en el sentido tradicional del término: no trata de educar a un público menos culto que él que pertenece a otra clase social y cultural. Su objetivo es producir una literatura que se dirija tanto a un público culto de pares como a las amas de casa. Borges eligió sus primeros medios de publicación, diarios y revistas, guiado por una convicción: es inútil dar al lector lo que espera recibir, pero que hay que darle suficientes elementos conocidos como para permitirle ir hacia territorios desconocidos. Por ello publicó en revistas culturales letradas, pero, también, en suplementos de diarios populares, pasando por las publicaciones que nos conciernen, antisemistas y profascistas en algunos casos, a pesar de que él no era ni antisemita ni profascista. Como los misioneros, predica entre infieles: ¿para qué tratar de convencer a los que piensan como uno si ya piensan como uno? Comprender su estrategia demanda, por lo tanto, una minuciosa aproximación de los medios y del uso que Borges hizo de ellos.

En *Inicial*, Borges publica siete textos, seis ensayos y un poema: "Acerca del Expresionismo"[39], "La traducción de un incidente"[40],

39 3(12/1923): 15–17; *Inquisiciones* 1925.
40 5(5/1924): 6–8; *Inquisiciones* 1925.

“Herrera y Reissig”[41], “Ramón Gómez de la Serna”[42], “Leopoldo Lugones, Romancero”[43], “Examen de un soneto de Góngora”[44], “Viñetas cardinales de Buenos Aires”[45].

A partir del testimonio de Brandán Caraffa, Patricia Artundo (2001) propuso la hipótesis de una participación de Borges en la fundación de *Inicial*, así como la de un vínculo entre esta revista y la fundación de la segunda *Proa*. A pesar del manifiesto contenido en su primer número, *Inicial* se caracterizó por la falta de un programa coherente que determinó cierta tolerancia hacia posiciones diversas así como la imposibilidad de aunar criterios. La expresión “Revista de la nueva generación” condensa parte de la vaguedad de su orientación: tras ella se reúne un grupo de jóvenes que se concibe a sí mismo como en conflicto con los intelectuales establecidos, a partir de una extensa lista de enemigos que pretende combatir; entre ellos, se encuentran “los *snobs* elegantes”, “la crítica que todo lo niega, y nada afirma”, “los grandes diarios malolientes de judaísmo”, ”los que explotan los ideales ingenuos de la juventud sana, prostituyendo la Reforma de la Universidad”, ”el panamericanismo yanqui y la confraternidad latina”, ”los apologistas del sufragio universal, del parlamentarismo y la democracia de nuestros días”, “ la farsa grotesca de los concursos literarios y los certámenes poéticos”, “los socializantes, que explotan la miseria para empinarse sobre las bancas parlamentarias”[46].

La página siguiente al manifiesto reproduce un grabado de Daniel Agrelo (un dibujante de la nueva generación) en homenaje a “los jóvenes muertos en la Gran Guerra” que ayuda a sintetizar la que hoy parece una excéntrica serie de principios. Aunque a partir de una perspectiva argentina, los editores se identificaron con los jóvenes de la posguerra europea a partir de su pertenencia a esa generación. Intentaron esgrimir su rebeldía contra lo establecido como un valor con una violencia semejante a la que en Europa había desatado la guerra. Sus “acentos de

41 6(8/1924): 31–34; *Inquisiciones* 1925.
42 6(9/1924): 72–73.
43 9(1/1926): 207–208; *El tamaño de mi esperanza* 1926.
44 10(5/1926): 50–53; *El tamaño de mi esperanza* 1926.
45 11(2/1927): [26].
46 1(10/1923): 5–6.

indignación y de entusiasmo" sufren la innegable influencia de grupos europeos similares, aunque es claro que no se produjo en Argentina el "vacío generacional" que marcó a Francia o Alemania con los caídos en combate: aquí, la "generación" se define, en primer lugar, por la juventud y, luego, por el disconformismo, asociados e inseparables. Entre los deberes que se atribuyen, se encuentra el de explicitar una esencia específica argentina a partir de un análisis de la situación del país en el contexto mundial: la Argentina sería la depositaria de lo que se salvó de la catástrofe europea, –entiéndase: la vitalidad y el espíritu europeos que hoy están en decadencia (dicen ellos, en 1923) (9–21, Brandán Caraffa). Un principio rector es entonces la idea del carácter de los pueblos, determinado a la vez por la raza y la historia, idea que difunden en artículos sobre todo tipo de temas, ya sea pintura, música o política internacional: el arte debe expresar esa esencia de un pueblo.

Otro aspecto recurrente en *Inicial* es la adhesión al antisemitismo a la manera de "la teoría del complot" y, por lo tanto, de *Los Protocolos de los Sabios de Sión*, tal como se ve en el manifiesto y en el artículo de Brandán Caraffa ya citados, pero también en "¿Reaccionarios? ¿Poco definidos?"[47] Más enemigos: la revolución rusa, la religión cristiana, los financistas, –sin contar las mezclas: hay financistas judíos, cristianos enemigos de la reforma universitaria, revolucionarios judíos y rusos, etc. (35–46).

47 "Nada – tal vez nos ha regocijado tan íntimamente con oportunidad de la aparición de INICIAL como las amargas diatribas y las despechadas ironías con que el judaísmo, parapetado detrás de su profusa prensa, ha recibido nuestro primer número." Siguen menciones al "avispero intelectual judío", a los "periodiquillos israelitas", para terminar: "Hasta este momento nuestro antijudaísmo, era nada más que una comprobación histórica de la influencia fatal que el espíritu de Oriente había ejercido sobre Europa. […] Y Europa teatro de la lucha secular de las dos civilizaciones, se nos aparecía en estos momentos, debatiéndose por libertarse de aquello que para ella es su más peligrosa enfermedad. Pero ese estrecho espíritu de secta, tan feroz en los judíos que hoy se apiñan en las salas de concierto, como lo era en las edades batalladoras de su raza, incapaz de comprender el espíritu desinteresado del investigador curioso y ávido de sabiduría, ha encontrado en nuestras páginas un ataque que nosotros ni siquiera sospechábamos. Y su prensa soez y bárbara, nos ha traído a la realidad del peligro judío, como mentalidad inadaptable del espíritu de occidente. Nuestras relaciones con ellos solo pueden ser de carácter guerrero." (2(11/1923): 3–8; ver también: p. 31; 4(1/1924): 71).

Los textos que publica Borges en este medio participan de la amplitud proclamada por *Inicial*, por su carácter variado, –algunos vinculados con el ultraísmo y otros sobre temas más clásicos– aunque ésta se debe más probablemente a lo esporádico de su participación (6 textos entre diciembre de 1923 y febrero de 1927) y a la escisión producida en el grupo editor en mayo de 1924. Al abandonar Brandán Caraffa (y otros) la revista, se pierde parte de su combatividad y agresividad. En *Proa*, cuya fundación estaría vinculada a esta escisión de causas poco claras, se reencuentran los que abandonan *Inicial*, pero curiosamente están ausentes el tono combativo y el ultraísmo español como referente de la vanguardia argentina. También se redefine la noción de "generación": ya no responde a un aspecto puramente biológico sino a otro que los mismos redactores de *Proa* llaman psicológico[48]. La familia Borges permanece en Europa entre el 21 de julio de 1923 y el 19 de julio de 1924; por lo tanto, a su regreso a Buenos Aires, se ha producido ya la escisión de *Inicial* y Borges acaba de publicar (*in absentia*) la primera versión de "La aventura y el orden"[49].

Curiosamente, es en *Nosotros* donde se publica esta reflexión de Borges sobre el vínculo entre vanguardia y clasicismo. Como hemos dicho, *Inicial* mencionaba a *Nosotros* en su manifiesto como una revista que encarnaba el polo opuesto a lo que ella se proponía ser, es decir, como la publicación de una generación que ya no es contestataria ni renovadora[50], lo cual es, en verdad, un modo de situarse en una tradición y de romper con ella, en un típico gesto vanguardista[51]. El ensayo de Borges justifica la adhesión a la renovación literaria mediante el siguiente argumento: "Cada época tiene su gesto peculiar y la sola hazaña hacedera está en enfatizar ese gesto" (321). Sin duda, este balance que

48 1(8/1924): 7. Ver Artundo 2001.

49 "Sobre un verso de Apollinaire", *Nosotros* 190(3/1925): 320–322. Ver: Vaccaro 1996.

50 "Queremos que [Inicial] realice la misión que debe cumplir toda revista de jóvenes, misión que en nuestro ambiente y en su época ha realizado, por ejemplo, la revista *Nosotros*", 1(10/1923): 4.

51 De donde la ambigüedad de las relaciones entre *Nosotros* e *Inicial*. Como lo recuerda Patricia Artundo, Bianchi se habría atribuido un papel importante en la fundacicón de *Inicial*, versión que Brandán Caraffa habría negado.

Patricia Artundo describe como "el cierre de un trabajo reflexivo acerca del desenvolvimiento del ultraísmo en nuestro país" (1999), tiene que ver con la fundación de *Proa* bajo un sino menos vanguardista y menos agresivo. Rebelión y renovación son percibidas a través del prisma de la historia: "Toda aventura es norma venidera; toda actuación tiende a inevitarse en costumbre" (321). En la práctica, en Borges, la adhesión a la vanguardia y la crítica de ésta son sincrónicas: "Sobre un verso de Apollinaire" no hace sino explicitar su poética y la cohabitación, en sus volúmenes, de ambas tendencias desde el comienzo, incluso, en pleno período de expansión de las vanguardias.

A pesar de esta posición de *ruptura sincrónica*, para *Inicial*, Borges es uno de los "Dos poetas de la nueva generación", según lo define Roberto A. Ortelli en su nota sobre *Fervor de Buenos Ai*res y *Hélices* de Guillermo de Torre[52]. Y esto a pesar de que su autor deplora insistentemente los *desvíos* del libro: en vez de dedicarse exclusivamente a esa "novísima modalidad estética" que es el ultraísmo, de la que Borges es declarado uno de los mejores elementos, su autor ha preferido excluir buena parte de su producción de este tipo e incluir poemas de otra índole, como *Rozas*, *El Truco*, *Las calles*, *Calle desconocida*. Contrariamente a *Criterio*, *Inicial* no aprueba la búsqueda estética de una identidad nacional que ponga el acento en la ciudad de Buenos Aires y en la historia. La vanguardia para *Inicial*, lo criollo para *Criterio.* Sin embargo, no es la misma época: en *Criterio* Borges empieza a publicar cuando desaparece *Inicial*.

En *Criterio*, Borges publica nueve textos durante un lapso relativamente breve, entre marzo de 1928 y febrero de 1929, lo cual no permite pensarlo como un colaborador asiduo: un ensayo, "La conducta novelística de Cervantes", tres notas: "Brandán Carafa: *Nubes en el silencio*"[53], "De J. L. Borges a Juan Pablo Echagüe"[54], "Página relativa a Figari"[55]; cinco poemas: "Muertes de Buenos Aires: La Chacarita,

52 1(10/1923): 62–68.
53 5(4/1928): 157-158, vol. 1.
54 2(8/1928): 238, vol. 2.
55 3(9/1928): 406–407, vol. 2.

La Recoleta" [56], "La noche que en el Sur lo velaron"[57] y "El Paseo de Julio"[58]. Borges se retira –o bien deja de ser solicitado, en todo caso, las ideologías dejan de coincidir una vez comenzada la segunda presidencia de Yrigoyen. El vínculo entre *Criterio* y el uriburismo explica en parte su alejamiento ya que el clima intelectual que generó el movimiento se reflejó parcialmente en *Criterio* (así como en *Cursos de Cultura Católica);* de hecho, los había unido la crítica de signo antiliberal que creaba también afinidades con los neorrepublicanos. Fundada en el contexto del renacimiento católico, *Criterio* no fue una publicación típicamente nacionalista, sino el medio, para los jóvenes reaccionarios, de buscar un público más vasto[59]. Esta revista y *La Nueva República* eran consideradas por muchos como la punta de lanza de un movimiento nuevo, antidemocrático, críticio hacia el liberalismo, partidario de un Estado corporativo en cuyas páginas cohabitan la vanguardia cultural, el catolicismo tradicional y el reaccionarismo político, de donde su ambivalencia; los más reaccionarios del grupo defienden el concepto de *hispanismo*, al que se oponen los vanguardistas. Resulta difícil, como lo señala Fernando Devoto, llegar a saber si esta cohabitación resulta de un espíritu de tolerancia, del carácter heterogéneo de sus colaboradores o del funcionamiento de los medios de la época[60].

En este contexto, debemos considerar los textos publicados por Borges en la revista, principalmente, los poemas que integrarán en 1929 *Cuaderno San Martín*. Su presencia en *Criterio* reenvía (junto a vínculos personales) al mencionado interés de algunos nacionalistas de los años 1920 por su estética, que condensa una identidad argentina en

56 21(26/7/1928): 108, vol. 2, sect. "Muertes de Buenos Aires"; *Cuaderno San Martín* 1929, sección "Anotaciones".

57 4(1/1929): 16–17, vol. 4. *Cuaderno San Martín* 1929 – *Poemas* 1943 – *La Nación*, LaPaz 1949 —*Poemas* 1954 – *Nueve Poemas* 1955 – *Nueva antología Personal* 1968, 1969, 1971.

58 5(2/1929): 240–241, vol. 4; *Cuaderno San Martín* 1929, *Poemas* 1943, *Poemas* 1954.

59 Devoto 2002: 206. *Criterio*, cuyo primer número se publica en marzo de 1928, continúa saliendo.

60 Para una historia de la publicación, ver Buchrucker 1987: 49–51; Ruschi Crespo 1998; Devoto 2002: 206–234.

la que éstos se reconocen. En cuanto a Borges, es probable que le haya interesado este medio porque compartía parte de su proyecto cultural, que comprendía el interés por la historia nacional y por diversas figuras históricas. Hoy sabemos que el título del volumen *Cuaderno San Martín* no alude solamente a la marca del cuaderno: Borges lo pensó como una historia argentina en verso[61]. Sin embargo, fuera de la exaltación de Yrigoyen en tanto caudillo, están ausentes los héroes nacionales, así como los acontecimientos históricos: lo nacional se resuelve en una serie de poemas sobre la ciudad y sus espacios. Las "Acotaciones" finales juegan aquí un papel esencial: su estructura traduce la gestación de una ruptura con el nacionalismo puesto que se hace evidente que para abrir un espacio al presente es necesario narrar, y lo que se narra es el contacto del poeta con una forma de caudillaje electoral.

De los tres medios mencionados, *Sol y luna* es aquél donde la participación de Borges es más lateral puesto que colaboró con un único texto, la traducción del poema "Lepanto" de Chesterton[62]. En sus notas de *El Hogar* de 1937, Borges se refiere varias veces a este poema. En "*The Oxford Book of Modern Verse,* por Dr. W. B. Keats", lo presenta como uno de los momentos culminantes del volumen[63]. En "Autobiography de G. K. Chesterton", afirma que "Lepanto" es la obra más autobiográfica de Chesterton, incluso, más que su propia autobiografía[64]. En "*Le origini romane di Venezia*. Dr Giuseppe Marzemin", opone la tesis del origen de Venecia propuesta por Gibbon (y otros) a la de Marzemin: la de este autor contemporáneo presenta lo que describe como "ventajas emocionales", por encarnar un origen más noble, más antiguo y más guerrero aunque, también, más sangriento[65]. De este modo, Borges alude al contexto fascista de la época, a las manipulaciones culturales del fascismo italiano y a la construcción de nuevas genealogías que corresponden a un pasado belicoso, glorioso y romano.

61 Carta inédita a Guillermo de Torre, Colección Helft, no datada.
62 1(1938): 136–147.
63 *El Hogar* 28/5/1937: 26.
64 *El Hogar* 1/10/1937: 26.
65 *El Hogar* 24/12/1937: 24.

Poema sobre la batalla que encarna el triunfo del Occidente cristiano sobre Oriente y que exalta el rol de España en esta lucha, una de las razones por las que combina con la "Hispanidad" de la revista, "Lepanto" armoniza también con el contexto editorial porque éste identificaba su cruzada contra el comunismo a aquella que España había realizado contra el mundo musulmán. No es seguro, sin embargo, que para Borges haya tenido este sentido: la pintura de las víctimas y el final, donde se menciona a un Cervantes que piensa en Don Quijote, aluden a la temática del fracaso y de la construcción literaria cervantina. Chesterton es, además, uno de los objetos que Borges elige para polemizar con sus contemporáneos cristianos, como los de *Sol y Luna*, señalando en varios artículos que, en Argentina, la recepción de este escritor está marcada por sus creencias religiosas y que sus lecturas se reducen a un círculo que admira su fe religiosa. Estos lectores no parecen interesarse realmente en su obra literaria, incluso, afirma que Chesterton no tenía lectores en esa época en Argentina y que sólo es percibido como polemista cristiano[66].

¿Es Borges cómplice de esta recepción por publicar en *Sol y Luna*? Puede leerse así, pero también como un modo de poner en contacto lecturas que entran en disputa. Si no se comparte la apropiación ideológica de un medio, qué mejor que cuestionarla dentro de su propio marco. Con ciertos límites, es evidente. Se trata de una traducción, Borges no colabora con escritos propios en *Sol y Luna*. Sus reflexiones sobre Chesterton le permiten denunciar la confusión entre la ideología de un autor y la de su obra en medios que suelen asociarlas, reclamando así de sus lectores y de la crítica, una mayor emancipación de la biografía en sus prácticas de lectura.

Quedan también algunos rastros de un Borges lector de *Sol y Luna*, en la nota al pie número 1 de "H. G. Wells: *Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water*" (*Sur,* 1940), en la cual, oponiéndose a la exhortación donde Wells nos incita a recordar nuestra humanidad esencial y a olvidar nuestras diferencias, señala su propia dificultad para olvidar sus desacuerdos con cierto investigador español

66 *Sur* 22(7/1936): 47–53; *Otras Inquisiciones* 1952. Analizo la cuestión en Louis 1997[a]: 282–285.

que declara en un artículo de esa revista: el hombre español "es, ante todo, un hombre desarrollado con preferencia en las dos dimensiones verticales". Correspondencia entre ideologías políticas y estéticas, aquí, la condena es doble: la de una ideología política que sostiene un uso determinado de la cultura (el rechazo de compartir con los defensores de la "hispanidad", adherentes al franquismo español) y la de una actitud *humanista* que apela a nuestra común característica de seres humanos para borrar las diferencias.

El seudo problema de los judíos

A partir de la segunda mitad de los años 1930, se vuelven frecuentes los ataques de Borges contra el antisemitismo, a través de notas bibliográficas sobre libros alemanes publicados bajo el nazismo.

Se trata de una problemática que Borges considera también a través de su propio contexto. Hacia el comienzo de los años 1930, se agudiza la agitación antisemita en Argentina; los tópicos de este movimiento en el país son los clásicos de la época: los judíos no se asimilan, constituyen grupo manipulador a escala mundial y son el motor de todo lo negativo, no se dedican a trabajos productivos sino a la manipulación del oro (claramente se retoman aquí las teorías de Alfred Rosenberg), el judío es lo opuesto a la patria. El mayor problema de los círculos nacionalistas que adoptaron el antisemitismo como piedra fundamental de su ideología consistía en demostrar que éste contaba con una auténtica tradición hispano-argentina y que no era, por lo tanto, simplemente una moda ideológica importada. La mayoría de los intelectuales que difundieron el antisemitismo (como Julio Meinvielle o Filippo) sostenía esta ideología en los planos religioso, económico y político, pero órganos como *Crisol* o *Clarinada* se dedicaron a imitar el estilo del tristemente célebre *Der Stürmer* de Julius Streicher (Buchrucker 1987).

Tal vez, el primer texto donde Borges problematiza la inquietud suscitada por lo que en la época se daba en llamar "la cuestión judía" o "el problema judío", de recurrencia inquietante en la discursividad de

la época, es el célebre "Yo, judío"[67]. En este texto, Borges reflexiona, con gran ironía, acerca de la paranoia antisemita de aquel tiempo como respuesta al diario *Crisol,* el cual lo había "acusado" de tener una "ascendencia judía, maliciosamente ocultada". Desde la perspectiva del diario, es una verdadera "acusación", –término que Borges se cuida de no usar. Para él, se trata de un "estímulo" para pensar una posible ascendencia judía: "Doscientos años y no doy con el israelita, doscientos años y el antepasado me elude." En una época en que en Alemania (y más adelante en los países europeos ocupados por los alemanes) la existencia de antepasados judíos comienza a trazar fronteras de exclusión, Borges invierte la cuestión, presentando como un *deseo* la posibilidad de encontrar un antepasado judío en su genealogía. El texto de Borges gira alrededor de las posibilidades de desmontar la intensa paranoia antisemita: "Estadísticamente los hebreos eran de lo más reducido. ¿Qué pensaríamos de un hombre del año cuatro mil, que descubriera sanjuaninos por todas partes?" Borges empieza por presentar la ascendencia genealógica como una mitología para afirmar que cuando intentó retrazar la suya no le disgustó pensarse judío tal como lo propone *Crisol*. Luego descarta toda veracidad de esta posibilidad que sería, sin embargo, un honor. Por último, declara insensato el ademán de buscar hebreos por todas partes. Procede así a un desmontaje de las bases mismas del antisemitismo, trasladando violentamente las nociones que lo sustentan al terreno de la mitología y la especulación lúdica.

A partir de 1937, es decir, después de las leyes de Nuremberg (1935), cuando ha empezado la emigración forzada de judíos alemanes, se intensifican las referencias a la censura, las persecuciones y al antisemitismo en general. En su sección de *El Hogar*, es tal vez donde el tratamiento de estas cuestiones es más temático, pero también lo es, por momentos, en *Sur* y, ocasionalmente, en *La Nación* donde publica algunas notas sobre esta "cuestión". El material difundido en Argentina por la propaganda alemana consistió en panfletos, libros o películas que

67 *Megáfono* 12(4/1934): 60.

mostraban una "nueva Alemania" poderosa, organizada[68]. El interés de Borges hacia algunos de estos opúsculos traduce un doble movimiento: los libros que reseña están en alemán y se dirigen a la comunidad de lengua alemana, pero sus notas los extraen de esa circulación restringida para exponer ante un público no germanófono la existencia de esta propaganda y sus características. En otras palabras, Borges traduce la cultura nacionalsocialista al público argentino.

La publicación simultánea en tres revistas de notas sobre el libro para niños de Elvira Bauer *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* (*Sur*, *Revista Judaica* y *El Hogar*, en mayo de 1937[69]) reenvía, precisamente, a esta estrategia y al deseo de llegar a un público lo más vasto y variado posible. La publicación múltiple, poco común en Borges (aunque el reciclaje fragmentario lo sea más), muestra la importancia que la cuestión tiene para él, pero también su aguda consciencia de la escandalosa difusión del antisemitismo en la cultura argentina. Si las versiones de *Sur* y de la *Revista Judaica* son idénticas, la de *El Hogar* difiere de las demás, en parte, debido a las características del medio. En el caso de la *Revista Judaica*, el contexto de publicación traduce otro tipo de estrategia puesto que esta revista se dirige a un público judío o al menos filosemita. Si bien los lectores de esta revista no necesitan ser convencidos, el antisemitismo es aquí combatido por un intelectual prestigioso que no es judío, un gesto que tiene un alcance altamente simbólico en el contexto de los años 1930.

Editado en Nuremberg por el diario de Streicher, el libro de Elvira Bauer fue difundido y usado en las escuelas de Baviera en los años 1935/1936 (Doderer 1981). Definido por Borges como "un curso de ejercicios de odio", evidente referencia a la intención pedagógica y

68 Juan Carulla afirma que en 1940 la dirección nacional del Correo debió hacer frente a una avalancha de material enviado desde la Alemania nazi (ver Jackish 1989: 206–220 y 286). Sin duda Carulla simpatizaba con el Eje, y exagera probablemente; los historiadores no confirman este testimonio, aunque reconocen la circulación de este tipo de material de propaganda, que se puede encontrar aun hoy en las librerías.

69 Publicado bajo el título de "Una pedagogía del odio" en *Sur* y *Revista Judaica*, y en *El Hogar* bajo el de "Elvira Bauer: Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein".

escolar de la publicación, Borges también subraya su pertenencia a un vasto aparato de adoctrinamiento mediante el cual se intenta arrastrar a los alemanes hacia un actuar guerrero dirigido contra los judíos: ni siquiera el antisemitismo alemán es natural y espontáneo. Testimonios de la época, como el de Víctor Klemperer, señalan el exacerbado y violento antisemitismo de los niños y adolescentes en la vida cotidiana en las ciudades alemanas, mientras que entre los adultos era posible encontrar apoyo más fácilmente. Extendiendo la reflexión a la propaganda antisemita y la censura, afirma Borges que bajo un régimen totalitario el acto de *describir* las obras editadas, no es sólo la única posibilidad que le queda a un escritor sino también un recurso suficiente para denunciar el carácter obsceno y denigrante de la exhibición del odio. La relación con la estrategia textual de exhibición que Borges pone en marcha para combatir al nacionalismo bajo sus distintas formas es aquí evidente.

Reflexionando sobre la censura y las posibilidades de las que puede disponer el escritor bajo un régimen represivo, Borges postula que la mera descripción de las obras editadas puede bastar para denunciar el carácter obseno y denigrante de la ideología en el poder. Sin embargo, la falta de comentarios presenta el inconveniente de no ser comprendida sino en relación con el posicionamiento en lo real, cuando todos conocen la posición personal o la del medio en que se edita. La estrategia de exhibición propuesta por Borges resulta problemática, porque postula una situación que no suele producirse bajo un régimen fascista; más tarde él mismo modificará, en cierta medida, su estrategia cuando se oponga al peronismo en el poder. Siguiendo la lógica de la versión de *El Hogar*, podría decirse que la búsqueda de una estética que hable de la realidad contemporánea comienza como un ejercicio que implica imaginarse en la situación de los que padecen la censura de un régimen totalitario mientras se buscan estrategias para escapar de ella. Esta ficción tiene la ventaja de contribuir a evitar la tentación de declaraciones directas, de simplificaciones ingenuas o maniqueas y de apelar al realismo, todos recursos de cuya eficacia Borges descree. Y descreer del carácter transparente de la ideología en los textos literarios y en los ensayos permite salvaguardar la autonomía estética de la literatura.

Así, en "Una exposición afligente", los ataques de Borges se dirigen al mismo tiempo contra el antisemitismo y contra una aplicación no mediatizada de la ideología en el campo cultural. Vuelve aquí sobre la relación entre literatura y lo que llama "la barbarie": las dictaduras excluyen *de facto* la buena literatura. Afirma: "(Incalculable antisemitismo el de Rohr! Le prohibe recordar el nombre de Heine en una historia de la literatura alemana, pero le permite aclamar a Rosenberg)." Esta referencia (Rosenberg no era, en Alemania, uno de los nombres estigmatizados como judío dado que era el de uno de los principales ideólogos del nazismo) traduce, de hecho, un problema que Borges no problematiza en este texto explícitamente, pero sí en otros como veremos: la dificultad con que se encontraron los nazis para poder definir qué era un judío alemán y quiénes eran judíos en Alemania, es decir, el carácter inexistente de todo "criterio racial" científico en que apoyarse, el carácter imaginario de rasgos externos fisiológicos. Borges recuerda así no sólo que se trata de una convención sino también la absoluta imposibilidad de un criterio coherente que permita trazar esas fronteras de exclusión.

También ataca el antisemitismo en reseñas literarias. Uno de los ejemplos más deliciosos es el célebre primer párrafo del texto de 1941, sobre el libro de Américo Castro, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico:*

> La palabra *problema* puede ser una insidiosa petición de principio. Hablar del *problema judío* es postular que los judíos son un problema; es vaticinar (y recomendar) las persecuciones, la expoliación, los balazos, el degüello, el estupro y la lectura de la prosa del doctor Rosenberg. Otro demérito de los falsos problemas es el de promover soluciones que son falsas también. /…/ Al doctor Castro (*La peculiaridad lingüística*, etc) no le basta observar un "desbarajuste lingüístico en Buenos Aires": aventura la hipótesis del "lunfardismo" y de la "mística gauchofilia". (*Sur* 86(11/1941))

Poniendo entonces en relación "el pseudo problema de los judíos" con "el pseudo problema del lenguaje de Buenos Aires", Borges desmonta la idea misma de la existencia de un problema, mediante la transformación misma de lo que en la época, tanto los antisemitas como aquellos que no se reconocían abiertamente como tales, denominaban "el problema judío", que aquí identifica como un "seudo problema".

Ya en 1938, había subrayado el carácter fecundo de la invención de un problema: "En alguna página de alguno de sus catorce volúmenes piensa De Quincey que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución."[70]. Se trata entonces de una operación intelectual y discursiva de fuerte contenido ideológico mediante la cual se genera un problema con el pretexto de encontrarle y poner en marcha una solución. Hay ejemplos más que numerosos en los medios de la época, del modo en que, antisemitas e incluso quienes no se consideraban a sí mismo como antisemitas, aceptaban el presupuesto de la existencia de un "problema judío" y discurrían sobre éste[71].

Conviene recordar que Américo Castro (1885–1972), filólogo, crítico y ensayista español, discípulo de Menéndez Pidal y de Giner de los Ríos, se refugió en Argentina cuando estalló la Guerra Civil Española y que, por lo tanto, con relación a lo político se ubicaría en el mismo campo que Borges (Castro escribió más tarde en contra del antisemitismo del gobierno español, aunque centrándose en la exclusión de intelectuales conversos, ver Kamen 1999). Por lo tanto, los ataques de Borges apuntan a una zona de la ideología que no es explícitamente política sino que tiene que ver con una concepción del mundo y de la cultura (en un sentido amplio). Además de ser particularmente divertida, esta nota es un buen ejemplo de la proyección y los límites de los procedimientos orquestados por Borges en función de su militancia. Si, tal como puede verse en la revista *Sur*, las críticas contra Américo Castro producen una reacción entusiasta en varios países latinoamericanos y la reseña es reproducida en otros medios, no parece, sin embargo, que la

70 "*It walks by night* de John Dickson Carr", *El Hogar* 4/3/1938: 24.

71 Por ejemplo: "Judaísmo y sionismo" por Idel Becker,, que comienza: "Dos tragedias se hermanan en la existencia del judío: la de ser hombre y la de ser judío."; el artículo gira alrededor del llamado problema judío y como resolverlo, y no es de orientación explicítamente antisemita (*Nosotros*, 2da época, 75(6/1942): 275–296). En cambio, "Los judíos fuerza oculta de la revolución" por "S. de P.", es abiertamente antisemita (*Estudios. Revista Mensual por la Academia Literaria del Plata* 303(9/1936): 197–209).

asociación entre el "seudo problema de la lengua de los argentinos" y el "seudo problema de los judíos" haya tenido mucho eco[72].

En la misma página en que recuerda el "interés" de descubrir un problema, reseña Borges el libro *The Jews* de Hilaire Belloc[73], sobre el que señala:

> Belloc no es un antisemita, pero afirma (y recalca) la realidad de un problema judío. Repite que Israel es una nación inevitablemente forastera en cada país. De ahí el problema judío, "que es el problema de corregir o aminorar la incomodidad que provoca en todos los organismos la intromisión de cuerpos extraños."

Belloc propone dos soluciones: eliminar al judío por destrucción, expulsión o destierro, por absorción. Borges comenta brevemente cada una de estas "soluciones": las dos primeras son abominables, la segunda es apenas menos cruel y subraya de la tercera que Belloc la descarta sin una razón valedera.

> La otra solución es reconocer que el judío es un extranjero y buscar un 'modus vivendi' basado en la admisión de esa diferencia. Es la solución que propone Belloc al final de su libro. Por lo demás, insiste en la absoluta necesidad de que los planes y la forma de ese "modus vivendi" partan de Israel y no de nosotros. Lo cual es justo, pero no mayormente iluminativo.

Inventar el "problema judío" se ha revelado una actividad fecunda, –y productiva tanto para los intelectuales (que discurren y escriben sobre éste) como para los Estados que, lamentablemente, proponen "soluciones". Borges abre una nueva perspectiva mediante estas acotaciones *laterales* en sus textos (y no marginales puesto que no giran alrededor de un centro otro, sino que atraviesan aquello que puede parecer central desde el punto de vista temático): atenta contra la relevancia misma de ciertas cuestiones de época y deja fuera de lugar la búsqueda de soluciones. Si un problema no existe más que como expresión de la ideología y los intereses de quienes lo postulan como tal, ¿qué decir de las soluciones a tal problema sino que son una impostura? Un modo de mostrar, en suma, de qué modo, incluso quienes no son

72 "Calendario", por Ernesto Sábato, *Sur* 97(10/1942): 97.

73 *El Hogar* 4/3/1938: 24.

antisemitas, sostienen y defienden implícitamente concepciones en las cuales se basa la persecución de los judíos. Fascistas y antifascistas, antisemitas y semitas, comparten estructuras de pensamiento que Borges denuncia. Si para muchos de sus contemporáneos la ideología se ubica meramente en las elecciones políticas, Borges percibe estas estructuras, que generalmente consisten en presupuestos ("supersticiones"), como núcleos ideológicos organizadores. Constituyen ese *otro frente* contra el cual combatir.

En la misma línea pueden leerse "Algunos pareceres de Nietzsche" (*La Nación,* 1940) y "Dos libros de este tiempo" (*La Nación*, 1941), donde Borges cuestiona a la vez el antisemitismo y el nacionalismo judío como manifestaciones de una misma estructura. Si en "Yo judío" declaraba a la vez su admiración por la cultura judía y afirmaba no ser judío, en "Dos libros de este tiempo" dice no ser antisemita y agrega que hay "Varias razones" para ello; la principal es que, afirma: "la diferencia entre judíos y no-judíos me parece, en general, insignificante; a veces ilusoria o imperceptible." Acto seguido, recuerda una asamblea convocada contra el antisemitismo en la que sostuvo esa idea y criticó la posición de la mayoría de los reunidos que aseguraban "que un judío alemán difiere vastamente de un alemán", porque lo mismo sostiene Adolf Hitler. Si el nazismo niega la participación de los judíos en la cultura alemana, los judíos reducen la cultura alemana a la cultura judía: "…vanamente insinué que una asamblea contra el racismo no debe tolerar la doctrina de una Raza Elegida." La reunión a que alude es, sin duda, el *Primer congreso contra el racismo y el antisemitismo*, celebrado en Buenos Aires los días 6 y 7 de agosto de 1938, en cuyas actas figura como participante y miembro de la comisión preparatoria[74]. Borges llega, incluso, a afirmar, siguiendo a H. G. Wells, que el nacionalismo judío "es el más exorbitante de todos" ("Algunos pareceres de Nietzsche"), "el más exacerbado, el más antiguo y el más intolerante de cuantos afligen la humanidad; según Wells, habría servido de arquetipo para elaborar el

74 En *El Pueblo Contra la Invasión Nazi. Comité Contra el Racismo y el Antisemitismo de la Argentina* y en *Resoluciones del Primer Congreso Contra el Racismo y el Antisemitismo* su nombre aparece entre los consejeros (1938).

nazismo" ("H. G. Wells, *Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water*"). No es extraño que la postulación de esta estructura haya acabado con sus intentos bajo esta forma precisa de militancia.

La visión de Borges reconoce la cultura judía, sin por ello negar su especificidad mediante una estrategia *humanista* que, al subrayar la igualdad entre los hombres, niega sus diferencias (Senkman 1983). Sin embargo, se trata de una especificidad de orden meramente *cultural*, tal como se esfuerza por señalarlo, que se impone más allá de genealogías familiares, cuestiones religiosas y, por supuesto, más allá de los tan populares conceptos raciales de la época. Sus ataques van dirigidos hacia la adopción de un sistema de exclusión, mientras aboga por el reconocimiento de lo que podemos llamar una cultura judeo-alemana de integración, heredera de la tradición del Iluminismo judío (la *Haskalah*).

Todo, y el fin de todo (ruido y furor de la recepción)

La recepción de Borges en la Argentina antes de los años 1950 fue descrita por Jorge Panesi como la historia de un malentendido. La crítica no leyó a Borges en su textualidad, leyó al "sujeto Borges" en vez del "sujeto textual"[1]. Ni sus admiradores ni sus detractores propusieron una lectura textual de su obra. Las relaciones personales y la ideología del autor determinaron que se lo ensalzara o se lo criticara. La primera en proponer una lectura textual fue la crítica académica, Amado Alonso en particular[2]. Fuera de tales excepciones, es probable que, como afirma Panesi, el obstáculo mayor a una lectura textual de Borges haya sido la concepción del sujeto que tenían los críticos de la época, unidos en una ideología literaria aun cuando sus concepciones políticas los separaban e incluso los enfrentaban. El "yo" sería, en las concepciones imperantes de aquella época, una unidad coherente y la literatura su expresión, es decir, la de una interioridad única y de su excepcional visión del mundo. En el extremo opuesto estaría Borges, con su temprano "No hay tal yo de conjunto"[3]; el "yo" del sujeto es una mera ilusión. En este sentido, no habría un malentendido entre la producción borgesiana y la crítica argentina, sino un "bienentendido", es decir, una incompatibilidad de concepciones literarias que, para Borges, se convierte, según la época, en una ventaja o en una desventaja. Su posición social y los contactos de su familia en la sociedad porteña ilustrada, su buen manejo de la cultura clásica y de varias lenguas (muertas y vivas), su conocimiento de las literaturas europeas, el contacto con las vanguardias históricas durante su estadía en Europa, su alto nivel de productividad, la calidad y las características de su poesía, contribuyeron a forjarle un lugar y un reconocimiento ya en los años 1920, más allá de las incompatibilidades.

1 Bastos 1974; Panesi 1997, clases 3 y 4; Pezzoni 1999: 29–129.
2 Alonso 1935; Louis 1997[a]: 186, 195–197.
3 "La nadería de la personalidad", *Proa* 1(8/1922), *Inquisiciones* 1925: 84–95.

Borges es, rápida y tempranamente, reconocido como un valor. Pero la noción de *reconocimiento* es vaga. El lugar que ocupó en el medio cultural argentino entre su primer regreso a la Argentina y los años 1940 se modifica sensiblemente en ese período, tanto en función de su producción personal como de las condiciones socio-culturales. Fueron las errancias genéricas borgesianas las que determinaron la inestabilidad permanente de su posición, casi siempre compensada, sin embargo, por lazos personales y por la serie de rasgos y circunstancias mencionados que resultan irresistibles para la cultura intelectual porteña. Borges nunca dejó de tener un lugar, de poder publicar, de estar presente en varios medios, de ser solicitado para entrevistas y encuestas, de ser considerado un escritor, un crítico, un poeta, aunque no siempre pertenezca a estas tres categorías a la vez (Louis 1997ª: 365–454).

Los primeros síntomas de un cambio sensible se producen con su iniciación en la ficción, indisociable de su excursión por el mundo del periodismo popular como co-director del suplemento literario de *Crítica* entre 1933 y 1934 (Louis 1997ª). En cuanto a esta tarea, el silencio de los medios lierarios más tradicionales marca tanto la desaprobación como la dificultad de leer e interpretar un proyecto estético como el que Borges ensaya a comienzos de los años 1930. De hecho, en el momento de la publicación de *Historia Universal de la Infamia* (1935), la mayoria de las reseñas celebran en el Borges narrador virtudes ya conocidas en el poeta y el ensayista, en particular, la calidad de su prosa[4]. Una nota anónima de *Criterio* presenta una de las primeras referencias a los problemas específicos que plantea la ficción borgesiana[5] al subrayar la imposibilidad de saber si en estos textos se condena la infamia o si se la

4 Además de la ya mencionada de Amado Alonso, una breve reseña de Aníbal Ponce salió en *Mundo argentino* (Ponce 1935), en la que Ponce acentúa la calidad y la pureza de la prosa borgesiana. En *Obra. Revista mensual ilustrada*, 1(11/1935): 46, dirigida por Borges, sección “Libros”, el Bachiller Carrasco firma también una reseña sobre el libro, en la que insiste sobre la maestría narrativa del autor. En estas dos últimas, el tema de los relatos es percibido como aleatorio, lo esencial sería la exhibición de un estilo.

5 *Criterio* 388(8/1935): 1–2. En ese momento, el director de la publicación era Monseñor Gustavo J. Franceschi; también escribía Lisardo Zía, uno de los directores de la *Gaceta de Buenos Aires*.

exalta y, para colmo, Borges viste "el crimen con los colores del buen decir" por lo que su literatura se vuelve peligrosa. En otras palabras, se trata de una literatura poco edificante cuya peligrosidad surge de la conjunción de un estilo particularmente atractivo y eficaz –y, aquí, el valor casi incuestionable de la escritura borgesiana se invierte hasta volverse negativo– y de una "temática". Una textualidad desprovista de todo procedimiento narrativo que introduzca una valoración de orden moral. Falta, precisamente, el uso de la literatura como territorio expresivo de la subjetividad de un autor, lo que no implica que la ficción borgesiana carezca de ideología, ni que sea meramente cerebral (en el caso de que la expresión significara realmente algo en relación a la literatura), como se pretende a menudo por entonces. Para la crítica que así lo afirma, su escritura es "inhumana" porque no constituye un espacio donde se explaya la subjetividad del "yo" ni siquiera cuando define un narrador de características precisas que está muy presente en el relato[6].

Si para Borges no hay tal sujeto pleno y unívoco, lo que define como una *ilusión gramatical de sujeto* determina elecciones específicas en el terreno de la ficción y, en particular, en cuanto al tratamiento de lo histórico contemporáneo. Panesi postula que, en la ideología borgesiana, existe un vínculo entre nacionalismo y religión del nacionalismo, instancias que impiden el desarrollo de una visión de la historia y la historia literaria, debido a que ésta sólo puede estar basada en la negación de un "yo de conjunto". El nacionalismo en tanto religión laica de la modernidad funcionaría a partir de la amplificación de la subjetividad puesto que, en esta óptica, la nación es el sujeto. Y si el sujeto en Borges no es el sitio de una plenitud, el "yo" resulta ser, a la manera de Nietzsche, una multiplicidad: es en la apertura entre interior y exterior que se alojan los otros: "Y aquí encontramos la peculiar visión de Borges: el encuentro con lo otro equivale en su concepción al pensamiento" (Panesi 2000b: 172–173). Un encuentro que excluye la pedagogía en el sentido tradicional dado que la literatura no se propone fabricar un modelo de desciframiento inmediato de la realidad, sino, como afirma

6 En relación a *Historia Universal de la Infamia*, ver la definición del *scriptor*, en Louis 1997a: 141–156.

Pezzoni[7], una nueva realidad, si bien no es fácilmente identificable a lo que habitualmente llamamos realidad tampoco es ajena a ella. La ficción borgesiana rechaza todos los *tics* genéricos de la literatura pedagógica, edificante y moralizante. Así pues, su obra intenta desplazar –erradicar– la subjetividad del escritor como principio organizador de una narrativa, como instancia privilegiada en la aprehensión de una realidad que muestra a los lectores cómo comprender el caótico mundo. Todo ello implica descartar definitivamente las posibilidades pedagógicas de la literatura. Un desplazamiento que coloca el poder de lo literario en otra parte. ¿Pero dónde?

Si me dan a elegir

En los años 1920, la cuestión de la fama y la eventual inmortalidad de las obras se expande fragmentariamente en la ensayística borgesiana: si una obra perdura y se vuelve un clásico, ello se debe a coyunturas institucionales que dependen de una serie de factores aleatorios, no necesariamente relacionados con la calidad de la obra. La fama, la inmortalidad son una construcción institucional,. En los años 1930 y a comienzos de los 1940, esta problemática cede su lugar contaminante e imperialista a otro eje de reflexión (y sus derivados): la relación entre la ideología del texto y la del autor, sus efectos sobre la obra y el propio escritor. Ésto no significa que una problemática destituya y reemplace a la otra: se produce un cambio respecto de la función que ocupa dentro de la producción en tanto procedimiento. Siempre siguiendo su estrategia personal, Borges no produce un ensayo o una serie de ensayos donde se sistematice la cuestión, sino que disemina sus reflexiones, ya sea en ensayos, reseñas bibliográficas, cinematográficas o relatos, despliegue siempre marcado por una voluntad de *no hacer centro*[8]. La continuidad entre ambas problemáticas también está asegurada por otros rasgos. Ambas marcan la inscripción del presente en la escritura

7 1952/1986: 36–41.

8 Respecto del "no hacer centro" de la escritura borgesiana, una hipótesis similar propone Nicolás Rosa en *El arte del olvido* (1991).

de Borges: ante todo, sin centralización, de modo que los problemas literarios no se encaucen en un género determinado, pero también porque la consagración (la fama) deviene un conflicto cotidiano, dado que el fascismo reorganiza los *rapports de force* en el campo intelectual en función de las posiciones políticas de cada uno. Sin embargo, las ideologías estéticas no necesariamente se comparten dentro de cada bloque, lo que implica que la frontera política que divide al medio intelectual no corresponde a una de orden estético. Para Borges, en medio de esta "tormenta mortal", no se trata de concebir la literatura como disociada de las ideas del autor. En realidad, su preocupación es qué estética debe promover la ideología personal, una vez rechazada una concepción unívoca del sujeto que promueve una relación de inmediata transparencia entre ideología personal e ideología del texto literario.

Entre los episodios que ilustran el papel jugado por aquello que podemos denominar "posición biográfico-literaria" y el modo en que ésta no reemplaza ni compensa los problemas específicos planteados por la ficción borgesiana, ninguno tuvo tanta posteridad crítica como el célebre Premio Nacional de Literatura de 1942 (otorgado por el trienio 1939–1942). Cuestión paradójica porque muestra tanto los límites como las ventajas del "entre nos" de la literatura y la crítica argentinas.

Las circunstancias son conocidas: Borges presenta *El jardín de senderos que se bifurcan*, publicado por Sur en diciembre de 1941, y no obtiene sino el voto de Alvaro Melián Lafinur y de Eduardo Mallea para el segundo premio. El jurado estaba compuesto también por Enrique Banchs, Roberto Giusti, Horacio Rega Molina, José A. Oría. El primer premio es atribuido a *Cancha larga* de Eduardo Acevedo Díaz, *Un lancero de Facundo* de César Carrizo recibe el segundo premio y Pablo Rojas Paz con *El patio de la noche,* el tercero (las dos primeras obras son novelas, la tercera un conjunto de cuentos). Que los votos de Melián Lafinur (primo de Borges y compañero de varias aventuras literarias) y de Mallea (vinculado con *Sur*) para el segundo premio deban ser considerados como una suerte de compensación o, más probablemente, como resultado de la molestia que suscitaría el ignorar de modo absoluto a Borges dado su estatuto en el medio en 1942, es lo más probable. Que haya existido en Borges una voluntad deliberada de hacer pública la situación que empieza a sufrir su ficción también es altamente probable.

La expresión "crear un escándalo" es tal vez exagerada en función de la modestia de la situación y la incomodidad de los objetivos alcanzados. Sin embargo, hay algo de eso.

Cuando algunos bibliógrafos fechan *El Jardín* en 1942 no lo hacen por error; el libro salió, efectivamente, ese año, pero el colofón lleva la fecha de "31 de diciembre de 1941", un modo elegante de poder incluirlo como candidato para el premio correspondiente al trienio inmediatamente anterior. Más que un gesto de figuración vanidosa, más que la expectativa de recibir un premio, aquí puede leerse el deseo de sacar a la luz un debate estético latente, en vez de dejar que se resuelva, como a menudo es el caso en el medio intelectual, en meras fórmulas de *politesse*, haciendo de cuenta que se lo ignora o en comentarios privados.

Al malestar surgido debemos dos publicaciones: una defensa, anónima, del fallo del jurado del Premio Nacional de Literatura publicada en la revista *Nosotros* y una de Borges organizada por la revista *Sur*. Según el texto de *Nosotros*, habría existido un desacuerdo entre el jurado y la Comisión Nacional de Cultura, pero en relación al primer premio: el favorito de los escritores del jurado era *Cancha Larga*, el de la Comisión (formada por políticos), *Un lancero de Facundo*. Fue Carlos Ibarguren, que era presidente de la comisión, quien decidió en favor de los escritores. *Nosotros* empieza recordando estos acontecimientos, poniendo en evidencia el desacuerdo estético entre la revista y el jurado, para describir luego el valor de las obras elegidas. Para terminar, justifica la exclusión de Borges:

> Se ha hecho particular hincapié en la exclusión del libro de Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Alguna explicación tendrá el hecho que siendo indudablemente conocida y respetada la personalidad literaria de Borges por los miembros del jurado, su último libro de cuentos, con ser muy ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia, no haya obtenido más de un voto, y par el segundo premio, sobre quince que se emitieron. Se nos ocurre que quizá quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aun, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces se confunde con la *fumisterie*. Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias

de la literatura inglesa contemporánea entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial: oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia), juzgamos que hizo bien.

(2da ép., 76–78(1942): 114–116)

Esta incomprensión de la estética narrativa de Borges no es, sin embargo, patrimonio exclusivo de sus detractores: el "Desgravio a Borges"[9] organizado por un sector de la revista *Sur* sugiere ya desde su título que se trata menos de reparar una injusticia que de una cuestión de honor[10]. Pero si la lectura que proponen los defensores de Borges no está tan alejada de la que generan sus detractores, lo que aquí no coincide es la valoración que unos y otros atribuyen a los rasgos identificados en su producción literaria. Enrique Pezzoni señaló muy temprano, en su reseña de *Otras inquisiciones*, esta coincidencia entre opositores y admiradores así como el modo en que fueron, tal vez, los detractores de Borges quienes mejor percibieron el poder de dominación de su literatura (Pezzoni 1986: 31). Así pues, ambos proceden a una revalorización del escritor en función de dos parámetros: por un lado, recordando el lugar y el prestigio adquiridos por Borges en el campo intelectual mediante su producción anterior a su entrada en la narrativa, es decir, su ensayística y su poesía; por otro, presentando el carácter argentino de éstas y no de sus relatos: es absurdo sostener que el autor de *Fervor de Buenos Aires* no sea auténticamente criollo, sin embargo, nadie adelanta que *El Jardín de senderos que se bifurcan* lo sea. La extrema profesionalización de Borges, reconocida por todos, aparece más vinculada con el hecho de no trabajar de modo permanente en un medio de la época ni ocupar

9 *Sur* 94(7/1942). Colaboran: Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Alfredo González Garaño, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Aníbal Sánchez Reulet, Gloria Alcorta, Samuel Eichelbaum, Adolfo Bioy Casares, Angel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Adán C. Diehl, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou, Bernardo Canal Feijóo. El 18 de julio sus amigos organizan una cena homenaje, a él y al libro, en el restaurante La Pagoda, de Buenos Aires.

10 Para una lectura del episodio en relación con "El Aleph", ver Panesi/Menéndez 1992; Panesi 2000: 153–167 para un análisis de la relación entre Borges y *Nosotros*.

cargos en instituciones estatales prestigiosas, que con el hecho mismo de vivir de la literatura (recordemos que Borges trabajaba por entonces como bibliotecario en la municipal Miguel Cané). La posición en el campo intelectual se define entonces en función de dos parámetros independientes, el lugar de trabajo y la producción. Es evidente que la ficción borgesiana no es la cuestión dominante en esta defensa, cuando es mencionada, los comentarios se organizan alrededor de una disociación general entre la calidad innegable del estilo de Borges y los temas que trata los cuales aparecen como cuestionables o universales (ésto último puede ser una virtud o un defecto, según quien opine). Se define así, tempranamente, una oposición entre el carácter nacional de la poesía y la ensayística borgesianas y la universalidad de sus cuentos. Versión positiva de la perspectiva del Premio Nacional, esta lectura de incontestable fortuna nace en el "Desagravio" de *Sur*, desplazamiento esencial en la historia de la recepción de Borges que acarreará notables ventajas así como molestas desventajas y que, más tarde, servirá para exportar su literatura, vía Néstor Ibarra, y, sobre todo, Roger Caillois.

El "Desagravio a Borges" marca también un cuestionamiento de la función de los premios, su vínculo con el poder, los organismos y las estéticas oficiales. Claramente se explayan las influencias extranjeras a lo literario: la biografía, la posición campo, el prestigio personal, el recorrido, el prestigio internacional, pero hay quienes, de hecho, se lamentan porque el jurado ha ignorado esas circunstancias en el caso de Borges dado que la obra no lo es todo. En suma, los "defensores" de Borges se comportan como si *El jardín* no hablara por sí mismo. Aunque algunos reconocen el carácter orgánico de los premios, la pregunta por los parámetros a que responde este sistema de legislación literaria queda en suspenso. No explicitan, sin embargo, la propia actuación, es decir, el peso de las redes de revistas como institución que los números mismos de *Sur* y *Nosotros* donde se discute el premio muestran en su funcionamiento. El de *Nosotros* donde se justifica el Premio Nacional de Literatura da cuenta de la muerte de Roberto Arlt a quien se presenta como el escritor popular y exitoso, del suburbio que "protagonizó sus creaciones"[11]. Al ser leído como coherente en cuanto

11 "Roberto Arlt" por Alvaro Yunque, *Nosotros*, 2da ép., 76: 113–114.

a la relación entre vida (e ideología) personal y prácticas literarias, el recorrido de Arlt se opone implícitamente al de Borges, inaugurando así una tradición particularmente cara a la crítica literaria argentina. También resultan opuestos *de facto* en la visión de *Sur* ya que la revista ni siquiera menciona la muerte de Arlt.

El sonido y la furia suscitados por el episodio no terminan aquí. El premio que en 1944 crea la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), el Gran Premio de Honor, no es ajeno al episodio ni tampoco lo es el hecho de que sea Borges el primero en recibirlo por *Ficciones* en 1945 (King 1986). Si bien por entonces ya ha corrido mucha agua bajo varios puentes, aún no ha sido tanta como para que la declaración de Borges en esta ocasión, el célebre "Agradecimiento a la demostración ofrecida por la SADE", escape a la continuidad de la serie. Cuando elige reivindicar el género que identifica con su obra, la literatura fantástica, Borges lo hace a partir de un cuestionamiento de la concepción tradicional de los géneros mediante el cual asocia realidad con realismo e imaginación (y evasión) con fantástico: "Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario…". Recuerda que en su época lo fantástico es considerado un como género lateral –alusión que se dirige tanto a los defensores del realismo como a una buena parte de sus propios partidarios (cierta zona de *Sur),* quienes se concentran en una valoración de lo que llaman "temas universales" en sus relatos. Agrega, en una operación ideológica típicamente borgesiana, que lo fantástico es el más antiguo, el más universal de los géneros y lo identifica con la cosmogonía y la mitología, desplazando radicalmente así una lectura religiosa de esos textos.

En su oposición entre lo fantástico y la novela de costumbres se inscribe, también, la tensión entre la novela y el cuento: otro modo de subrayar el vínculo aleatorio que relaciona los géneros literarios (en ambos sentidos del concepto) con la realidad. El carácter artificial de los géneros y toda ausencia de una correspondencia *natural* con lo real es evidente, pero la denuncia de Borges apunta a la tiranía ejercida por un consenso cultural de lectura el cual, en lugar de permitir una extensión de los modos de la ficción, se cierra a nuevas exploraciones posibles. Borges denuncia también el carácter especulativo de una oposición que constituye el

centro mismo de las acusaciones de *Nosotros* y las defensas de *Sur*: la asociación entre un género específico y la realidad constituye una operación de control crítica. En otras palabras, Borges explicita que lo fantástico y el cuento representan dos modos posibles de hablar de la realidad contemporánea. La consecuencia más que evidente de todo eso es que su propia producción, de la cual declara que pertenece a esos órdenes, habla de lo real contemporáneo. La ardua tarea de explicitación de su poética narrativa no termina aquí. El siguiente paso y, tal vez, el más eficaz, es el ya analizado "El escritor argentino y la tradición". "Agradecimiento…" y "El escritor argentino y la tradición" comparten, además, un tono poco guerrero y poco agresivo que contrasta con la casi totalidad de la crítica borgesiana de los años 1920, 1930 y 1940.

No obstante, la arbitrariedad denunciada es doble. No se trata únicamente de deshacer la identificación entre el realismo y la realidad, sino también la que vincula la novela con la narración de la vida real. Si lo real no corresponde a ningún género literario, es porque está compuesto de "un desorden de mundos imaginarios": está atravesado por un registro de orden simbólico que transforma incluso lo más familiar –"nuestra propia niñez"– en un territorio indescifrable que Borges compara con Persépolis o Uxmal, es decir, con espacios lejanos en la experiencia personal y cultural que pertenecen al orden histórico como mítico. En la medida (no muy extensa) en que exista semejante categoría en la retórica borgesiana, usa como "ejemplo" su propia infancia (Louis 1999ª), en una descripción que marca la primera aparición del célebre párrafo que se reencuentra, aunque con ligeras variantes, en el "Prólogo" del segundo *Evaristo Carriego* (1955). Adoptado por la crítica literaria, especialmente por aquélla de tendencia sociológica (aunque no exclusivamente) como eje organizador de su obra, esta construcción la propone, en realidad, el mismo Borges como una ficción[12]:

12 Ver por ejemplo: Piglia 1979, 1986, 1987; Sarlo 1983, 1995; Molloy 1999; Saítta 2000.

> Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. (120)[13]

Confrontada con la historia textual, semejante construcción crítico-ficcional salta claramente como tal. Recién a partir de los años 1950, Borges eligirá difundir esta lectura, más precisamente, a partir de las primeras *Obras Completas*. Se trata menos de una explicación de los principios que rigen su escritura que de una estrategia de recepción, un intento de erradicar toda historización de los conceptos en juego. No se establece aquí una escisión temática en su obra: Borges exhibe las posibilidades que abre el concepto de límite o frontera para explicar su literatura y, en cierta medida, la propia literatura argentina más allá de su recorrido. No es casual que la primera ocurrencia de este párrafo se encuentre en "Agradecimiento a la demostración ofrecida por la SADE" y date de 1945: la ficción de la separación entre armas y letras surge una vez que Borges ha vivido en carne propia la experiencia de una recepción de su obra marcada por la disociación entre textualidad y sujeto. Así pues, lo que propone es un modo de prolongar este "malentendido" mediante una estrategia que resulta más rentable para la difusión de su literatura: se trata de una clave que permite organizar su producción y hacerla más legible al público crítico[14]. Si uno de los obstáculos capitales a la recepción de Borges fue la percepción de su literatura como ajena a la vida (que Pezzoni señaló tempranamente, 1986: 35–40), combatir esta percepción resultaba menos fácil e interesante que explotarla literariamente: para atenuar la idea de una literatura poco vital, se afirma que la vida misma del autor ha sido poco vital. La obra se libera así de semejante sombra para proyectarse hacia la biografía.

13 Interrumpo aquí la cita, aunque el párrafo sigue, pero casi sin variantes (fuera de: "en las esquinas"/"por las esquinas", y la falta del acento en Jorasán).

14 Poco sabemos, en verdad, acerca de su recepción concreta ante otros públicos durante esta época; nada prueba que se haya producido el mismo fenómeno que ante la *Revista Multicolor de los Sábados*, ni que los parámetros de lectura hayan sido los mismos.

Incluso, si jugáramos a oponer la biblioteca a un supuesto Palermo malevo, es decir, dos contextos que se rechazarían uno al otro (el barrio o suburbio y el jardín), la historia textual mostraría hasta qué punto en la narrativa borgesiana están conectados en esos años y son indisociables: el jardín es un libro; un libro es una ciudad[15]. Pero si en los años 1940, los jardines de sus cuentos marcan la unión de ambos conceptos, a partir de 1955 estarán disociados y el jardín se identificará con una suerte de matriz narrativa, con un origen. Hay ligeras variantes entre las dos versiones de ese párrafo: "un largo muro" no es "una verja con lanzas". Menos tajante, la verja reenvía a las lanzas, al mundo guerrero, tal como lo ha señalado la crítica y permite al menos un contacto visual, permite espiar: el sujeto observa y puede ser observado. Y julio de 1945 (antes del triunfo aplastante del peronismo, antes incluso del 17 de octubre) no es 1955, sobre todo, no es enero de 1955, tiempo inmediato anterior a la llamada Revolución Libertadora. Por razones estéticas y políticas –que para Borges van juntas– necesita, en ese último año, diferenicarse de aquello a lo que antes buscaba acercarse, la cultura popular, así como también del intento de generar una literatura donde lo nacional se vincule a lo temático. Pero no estamos aún en este uso del célebre párrafo, sino en los efectos de su aparición en 1945.

Exit, entonces, en los años 1950, el mundo vital, el barrio de mala muerte y los pendencieros: el escritor se posiciona junto a los libros, como si esto fuera poco, ingleses. Este mundo que ahora se ubica por detrás de una frontera, en Borges fue siempre, sin embargo, un *otro* con el que se entra en contacto, tal como ocurre en "Hombre de la esquina rosada", mediante el relato (un narrador-oyente o un oyente que se transforma en narrador). Aquéllo que descarta definitivamente a partir del célebre párrafo es la posibilidad del testimonio que, aunque ya estaba en el primer *Evaristo Carriego* (en el uso de las fotos por ejemplo[16]), se acentúa a partir de una frontera que no impide la mirada sino que se concentra en el relato:

15 Ver el artículo de Borges "El Ulises de Joyce", *Proa* 6(1/1925): 3–6, *Inquisiciones* 1925.

16 Vuelvo sobre esta cuestión en *Borges va a la guerra*. Ver también Louis 1997[a]: 446, nota 27.

> Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) en las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó al amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.

A la oposición entre biblioteca y barrio, se suma aquella otra entre lectura y oralidad, sin que quede totalmente excluido el contacto con *lo otro*, espacio de productividad por excelencia. Aquí, recupera y propone usar la noción de frontera en el sentido de separación entre Estados modernos: la frontera determina una pertenencia y define una identidad, movimiento hacia el que tiende este párrafo en 1945. Por lo demás, todo "Agradecimiento…" remite a un trazado de fronteras; el premio consolida un grupo cuya estabilidad se ve reforzada por el triunfo de los aliados y el del peronismo.

Retorno al comienzo: la problemática de la disociación entre textualidad y sujeto va ocupando el terreno a medida que se complican el conflicto mundial y los debates estéticos en la Argentina. Hasta "Agradecimiento…", como puede verse en varios textos de la segunda mitad de los años 1930, el Borges escritor resulta de una tensión que se dirige hacia una conjunción y no de una exclusión: es (o trata de ser) *a la vez* "enciclopédico y montonero", como lo proclama el "Prólogo" de *El idioma de los argentinos* (1928), aunque ese aire sea "más aparente que real" (8). Un poco más tarde, aplica esta fórmula a Sir Richard Burton en "Los traductores de las 1001 Noches" (*Historia de la eternidad* 1936), y es también el principio que rige su visión de T. E. Lawrence, hombre de letras y armas. Existen, entonces, en los años 1920 y 1930, al menos dos modelos que encarnan esta convivencia donde el vínculo entre ambos términos no es de orden determinista sino que está marcado por la ausencia de una relación causal entre vida y obra, tal como Borges lo sistematiza en "Lawrence y la Odisea":

> Puestos a imaginar la epopeya, Lawrence –con el caudal de "vivencias" que conocemos– lo supera infinitamente a Andrew Lang. Puestos a traducirla, el sedentario helenista de Oxford no vale mucho menos que el héroe que guerreó en el desierto. Lo cual nos restituye a la casi escandalosa comprobación: La literatura es arte verbal, es arte de palabras." (*Sur* 25(10/1936): 79–81)

Si la calidad de su versión la debemos a la "destreza verbal" de Lawrence y no a su tumultuosa vida, ésto implica que las letras y las armas pueden convivir sin que el resultado beneficie necesariamente a la literatura, "y esto es alarmante". Que vida y obra no estén vinculadas por una relación determinista, no invalida en absoluto la importancia de este modelo encarnado por Burton y Lawrence, en quienes las dos prácticas confluyen de modo feliz. Ambos reúnen también otras características: son escritores y traductores, participan a la vez de dos espacios (geográficos) y dos culturas y ejercen el arte de comunicar la una con la otra.

A partir de 1955, la ficción de la disociación entre armas y letras que refuerza la autonomía verbal de la literatura se impondrá gracias al *Evaristo Carriego* de las primeras *Obras Completas:* mienras los otros viven, Borges escribe. "Agradecimiento…" comienza con la afirmación que "El destino ha tramado sabiamente las circunstancias de este honor…" que llega en un momento de "felicidad sin remordimiento.". Recorrido personal, calidad del reconocimiento, situación histórica confluyendo[17]. El texto cierra con la afirmación de una escritura propia que no permite la "confusión" del nacionalismo y con una diferenciación entre su vida como hombre y su vida como escritor, ya que es en la escritura donde no debe manifestarse su complicidad con esta posición. En el vínculo entre lo estético y lo político, la relación causa/consecuencia resulta invertida: las elecciones estéticas son políticas, en cambio, las elecciones políticas no deben dominar a las estéticas. Se trata de una reivindicación extrema de la autonomía literaria, pero mediante una

17 El jurado estaba compuesto por: como titulares: Enrique Amorim, Francisco Luis Bernárdez, Alberto Gerchunoff, Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada y Luis Emilio Soto; como suplentes: Nicolás Coronado, Carlos Mastronardi, Adolfo Mitre y Amado Villar. El otorgamiento consta en el acta número 379 del 23 de mayo de 1945 y dice lo siguiente: "El Señor Presidente informa que el jurado designado para otorgar el Gran Premio de Honor se reunió y resolvió por unanimidad concederlo a Jorge Luis Borges. Agregó que en la misma reunión el Sr. Gerchunoff propuso que se nombrara una comisión de homenaje a Enrique Mendez Calzada y pedía la adhesión de la SADE a dicha comisión. Se resuelve afirmativamente." Debo estos datos a Alejandro Vaccaro.

concepción particular dado que la ideología (que Borges llama ética) está determinada por los modos de significación del texto: se construye y se genera en el texto.

Conviviendo en Sur

Una de las más características interesantes de *Sur* es haber abierto un espacio para la exhibición de conflictos surgidos en cierta zona del medio intelectual, restringida, pues nadie puede pretender que *Sur* sea representativa de su totalidad.

Quien frecuenta revistas literarias o culturales no ignora que en ellas suele ser tradicional la existencia de una zona dedicada a debates y discusiones alrededor de temas preestablecidos, algo que *Sur* sin duda practicó. Allí aparecen encuestas, debates, números temáticos e incluso, esporádicamente, una sección "Polémicas". Pero, además de esos espacios, que surgen sobre todo cuando se producen ataques a la revista o a algún intelectual vinculado con ella, en *Sur* conviven zonas estético-ideológicas de marcadas diferencias, aunque siempre dentro de ciertos límites. No insisto en ello, ya aludimos al silencio respecto de la muerte, y aun mas significativo, de la producción de Arlt: si no se puede evaluar una revista en función de las zonas de producción que ignora, es evidente que éstas se inscriben en su historia y contribuyen a dotarla de una especificidad. Dentro de un territorio preciso de la producción intelectual, entonces, lo que *Sur* hace no es exclusivamente proponerse como espacio esporádico de debate, sino abrirse, en nombre de una reivindicación de la singularidad plural del individuo, a la coexistencia de producciones en conflicto. Si las polémicas, refutaciones o debates que hemos mencionado aparecen acotados como tales, es decir, claramente enmarcados, la convivencia a que aludo es un fenómeno de otra naturaleza: se trata de una coexistencia no enmarcada, no tematizada: un *côte à côte* violento que se produce *de facto* y que, a veces, se acepta amparándose en la libertad de expresión y otras de mala gana y que la estructura de la revista finge ignorar. El célebre (y modesto) enfrentamiento entre Borges y Caillois en 1942 condensa el cruce entre la polémica declarada como tal desde el marco y la convivencia no

mediatizada. En el número 91 se codean, sin ningún tipo de advertencia al lector, la nota de Borges sobre *Le roman policier* de Caillois[18] y la "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges"[19] de Roger Caillois; recién en el número siguiente (92), la respuesta de Borges aparecerá bajo el título de "Polémica: Observación final"[20].

La coexistencia de estos dos procedimientos pone en evidencia el carácter específico de una práctica editorial. Sin embargo, este particular funcionamiento de la revista no puede ser considerado como una programática[21]. Más allá de los testimonios posteriores y de los argumentos de sus detractores y defensores (es conocido: por un lado, la acusación de elitismo y de ser "extranjerizante" y, por otro, *Sur* como representante mayor de una tradición de la "alta cultura", vista como una empresa cultural de difusión e importación de la cultura europea), el "fenómeno *Sur"* tuvo períodos en que el espacio de la revista aparece como un campo de tensiones donde la exposición de las ideologías y las concepciones estéticas parecen ignorarse mutuamente –o, al menos, por diversas razones, eligen no entrar abiertamente en conflicto y no explicitar sus diferencias en forma de debate.

Esta coexistencia resulta entonces de una concepción del sujeto a la vez único (unívoco) y diverso. En cierta medida, proviene de una concepción de Victoria Ocampo sobre las producciones intelectuales puesto que para ella la "libertad de expresión" aparece como el valor máximo, limitada exclusivamente por el "buen gusto". Semejantes conceptos se presentan como concepciones sin ideología e, incluso, pretenden des-ideologizar las producciones literarias. La cohabitación descripta (en ciertos períodos y con chispazos muy casuales) de estéticas irremediablemente incompatibles, se encuentra en el origen de un malentendido: el de la existencia de un "grupo *Sur"*. Definitoria en este sentido fue también la gestión de José Bianco en la revista entre 1938 y 1961 como Jefe/Secretario de Redacción: Bianco llega a *Sur* en 1937 y

18 Buenos Aires: Editions des Lettres Françaises, 1941.

19 "Roger Caillois: Le roman policier", *Sur* 91(4/1942): 56–57. "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges", *Sur* 91 (4/1942).

20 *Sur* 92 (5/1942): 72–73.

21 Lo mismo sostiene Panesi (2000a: 55–57).

toma el cargo en julio del año siguiente (su tarea empieza con el número 47). La necesidad misma de profesionalizar ese rol marca un giro en la historia de la revista[22], a la vez, causa y consecuencia de una mayor estabilidad y del pasaje a la periodicidad mensual, decisión que en parte determinó la larga vida de *Sur*[23]. Finalmente convencida de que la tarea demandaba una dedicación más importante y eficaz para garantizar su existencia, Victoria Ocampo realizó así el paso decisivo en la historia de su publicación: diversos testimonios, su correspondencia y los relatos orales, muestran su toma de conciencia respecto de sus propios límites como directora de la revista y de su propia disponibilidad. Las relaciones y los gustos personales no alcanzan para definir un programa. Bianco es el hombre de la situación por cuanto comparte con Victoria Ocampo una concepción del escritor y de su función social, aunque no coincida necesariamente en su concepción de la literatura. Bianco piensa la revista como un órgano, como una totalidad que, a falta de responder a un programa estricto, puede al menos hacerlo a directivas más precisas que no vengan casi exclusivamente de intereses personales. Se abren así nuevas perspectivas, permitiendo una mayor inscripción de las problemáticas estéticas de las distintas épocas que atraviesa la revista.

Sin embargo, si Bianco tiene *carte blanche* (con ciertos límites, como lo muestran algunos episodios, como el de la publicación de Jean Genet en la revista, que determina su partida de *Sur*), Victoria Ocampo no desaparece, ni tampoco sus gustos, sus intereses y su voluntad de forzar a los otros a compartirlos. De allí proviene parte de la especificidad de *Sur* durante el período 1938–1961: la mayor parte del tiempo, dos influencias coexisten pacíficamente gracias a los desarrollados talentos diplomáticos de Bianco a partir de los cuales se organiza la revista. Entre él y Victoria, existían el respeto y la amistad, pero también una relación

22 Según Victoria Ocampo, durante el viaje de Bianco a Francia (1946–1948) lo reemplazaron sucesivamente Borges, Lida, Pezzoni, Sábato; a partir de 1961, María Luisa Bastos ("Vida de la revista Sur. 35 años de una labor": 18).

23 En cuanto a la periodicidad de *Sur*: cuatro entregas en 1931; dos en 1932 y en 1933; una en 1934; ninguna hasta julio de 1935; pero a partir de aquí, seis en total; a partir de 1936, se transforma en mensual, hasta 1952, fecha en que se vuelve bimensual; bimensual hasta 1970; en adelante, esporádicas.

marcada por el humor y la percepción de sus diferencias, tal como lo muestra una de las anécdotas que circulan al respecto: una Victoria enfurecida persigue a Bianco por toda la redacción con las pruebas en la mano de uno de sus artículos revisado por Bianco, gritando: "No me corrija, Pepe! No me corrija, Pepe!"

En cuanto a Victoria y Borges, nuestra mirada retrospectiva no debe ocultar un hecho: el vínculo entre ellos no estuvo desprovisto de conflictos, pese a que el interés por la literatura y, tal vez, la pertenencia a la *élite* ilustrada argentina alcanzaran para mantener una relativa armonía y, en todo caso, para conservar cierto respeto mutuo. Hubo varios roces en diferentes épocas, algunos de los cuales dejaron rastros escritos. En este sentido, el número de *L'Herne* dedicado a Borges muestra hasta qué punto lo personal y las concepciones literarias van de la mano[24]. Consagración por excelencia dentro de la cultura argentina (es la *prueba de lo extranjero* que, sin embargo, no garantiza necesariamente el reconocimiento en el país), no es casual si se da en ese momento un intercambio indirecto y poco amable entre Victoria Ocampo y Borges[25]. Ya en la presentación-homenaje de Victoria, "Visión de Jorge Luis Borges" (1961), probablemente escrita a instancias del Premio Formentor que Borges compartió ese año con Samuel Beckett, (y también reproducida en *L'Herne),* se leen entrelíneas las tensiones acumuladas a lo largo de varios años[26]. Para quien, como Victoria Ocampo, aspiró a frecuentar la intelectualidad francesa y trabajó arduamente las relaciones sociales en ese sentido, que Borges se transforme en el representante (y encarnación) de las Letras Argentinas, no puede sino haber constituido una situación violenta de reacomodo. A medida que el interés del mundo intelectual europeo empieza a concentrarse en Borges, las posibilidades para Victoria Ocampo de ser ese centro tan deseado disminuyen, y se vuelve aun más evidente que su "obra" es *Sur* y no sus escritos. No

24 Hay varios testimonios y estudios al respecto, entre los cuales: Hermes Villordo 1994; Felgine 1991, 1994; Caillois/Ocampo 1997; King 1986.

25 *L'Herne* 1964: 375–377 ("Entretien avec Napoléon Murat"); respuesta de Victoria Ocampo en *Cuadernos* 88(9/1964): "Carta a Jorge Luis Borges".

26 *Cuadernos* 55(12/1961): 17–23; en *L'Herne* 1964: 19–25, traducido por Laure Bataillon, bajo el título de: "Vision de Jorge Luis Borges".

siempre es claro a qué apuesta exactamente Victoria Ocampo para hacerse un lugar entre la intelectualidad europea, ni tampoco en el medio intelectual argentino: si a sus propios textos, al mecenazgo, al intercambio social o a la revista. Probablemente, la errancia entre estos varios roles se debe, en parte, a las reacciones y posibilidades que va percibiendo de un lado y otro en sus viajes y contactos. La cuestión de la posteridad de la obra de Victoria Ocampo aparece, precisamente como pregunta, en un artículo de 1958 escrito por Enrique Pezzoni, "Los *Testimonios* de Victoria Ocampo": "¿Qué destino encontrarán los libros de Victoria Ocampo en las letras argentinas?" Pezzoni concluye que los lectores futuros encontrarán en ella "el testimonio viviente de días que pasaron", pero no deja de señalar que *Sur* es su otra obra[27]. Ambas, de hecho, se superponen en cuanto a su función, la misión de atestiguar y la revista.

En "Visión de Jorge Luis Borges" y en "Carta a Jorge Luis Borges", se inscriben, a pesar del contexto editorial favorable a Borges, la irritación, acompañada de cierta cuota de desazón, que genera la promoción francesa de Borges. Ello se debe a la concepción de la literatura de Victoria Ocampo: la escritura como espacio de expresión de la propia subjetividad, imposible de contener a la hora de escribir, de donde surge el efecto, en el lector, de ser asaltado por la irrupción violenta, desordenada y espontánea de los sentimientos e impresiones personales de Victoria Ocampo. Este efecto es deliberado, en la medida en que encarna para ella el valor mismo de la literatura, como algo "vital", rasgo que Victoria opone a lo meramente ornamental en que se complace, según ella, Borges (18). Su escritura está atravesada por la necesidad de expresar una subjetividad no desprovista de prepotencia: el "yo" de Victoria aparece en toda ocasión, a toda costa, tirado de los pelos, de manera casi infantil, cursi por momentos, en sus ensayos y en su correspondencia[28]. Sin embargo, las *Cartas a Angélica y otros* (1997), representan sin duda sus mejores "testimonios", en particular en cuanto a sus relaciones con los intelectuales franceses que frecuenta

27 Pezzoni 1986: 265–272.
28 Ver por ejemplo: Ocampo 1937, 1942, 1950.

en su viaje a Europa en los años 1930, en donde una menor exhibición del "yo" permite una percepción más aguda y fascinante de ella y de los otros (como peor y mejor exponente de este modo apasionado de inscribirse en lo narrado, pueden verse, repectivamente, "Impresiones de Nuremberg" y "Richard Hillary", ambos en *Soledad Sonora* (Ocampo 1950). Como sostiene Pezzoni: "Estamos en presencia de un espíritu armoniosamente clásico que ve las cosas del mundo como manifestaciones del propio existir." y a continuación, retoma una cita de Borges, "Tan incomunicada y tan vasta es la literatura…" para señalar que las concepciones literarias de ambos se oponen radicalmente (Pezzoni 1986: 269). Y si con *L'Herne* Borges aprovecha para saldar ciertas cuentas con ella, no cabe duda que también su rencor tiene su razón de ser. Basta con recordar su historia con relación a Sur.

"Carta a Jorge Luis Borges" de Victoria empieza señalando que, por injusticia o descuido, no ha recibido (al menos no inmediatamente) un ejemplar de *L'Herne*, a lo cual se suma su extraña insistencia sobre el importante tamaño del volumen, reclamo indirecto que habla de la redistribución de las posiciones en relación con Francia que, de algún modo, *L'Herne* pone en evidencia y que se hace imposible ignorar. De interlocutora privilegiada, al menos en su deseo e intención, ha pasado al rol de testigo, amiga, e instrumento de la fama de Borges vía *Sur*, sea a través de la revista o de la editorial. Algo es algo, después de todo.

Dentro de este contexto, Victoria Ocampo reivindica a Borges como "patrimonio intelectual nacional", especialmente en *L'Herne*, en un ademán que, de hecho, borra la historicidad de su percepción y que, en parte, perpetúa la tradición de ensalzar a Borges borrando las especificidades de su escritura. Recuerda sus reservas al respecto, como si estuviera aludiendo a la producción de los años 1920, pero, en verdad, se refiere a la de los años 1930 e, incluso, a la de los 1940, a los cuentos y ensayos que le valen a Borges el reconocimiento internacional. Respecto del presente, perdura cierta ambigüedad, ya que no es claro si su apreciación de la obra borgesiana ha cambiado realmente o si continúa haciéndose cargo del clásico reproche que Borges recibe en esos años (es decir, que su literatura no es vital, es cerebral, inhumana). En todo caso, ante la consagración internacional, trata de proyectarlo hacia un pasado de contornos vagos. Nada tan evidente como la

declaración sobre sus reparos y diferencias con Borges de “Visión de Jorge Luis Borges”: “Todo esto no lo estaría escribiendo hoy si no hubiera cambiado el “panorama Borges”, con un Borges que felizmente para nosotros no ha cambiado en su singularidad” (18). Si la recepción de Borges ha variado, esto obliga a modificar la percepción de su obra, pero la incompatibilidad a que alude Victoria no desaparece, puesto que proviene de elecciones y concepciones estéticas diametralmente opuestas que no se disimulan ni siquiera en una presentación-homenaje (18). En un sentido, acierta Victoria en su percepción, puesto que la incompatibilidad viene tanto de diferencias de orden personal como de concepciones estético-ideológicas que, por supuesto, marcan sus prácticas (de escritura y/o editoriales) y configuran el tan particular lugar de Borges en *Sur*.

Tan opuestas resultan sus concepciones que explican por sí solas parte del rechazo de Victoria hacia la ficción, que aparece como un disfraz de la verdad, así como también el predominio de un interés por “los asuntos del momento” que Pezzoni asocia con el periodismo, por la inmediatez y la urgencia que adquieren (Pezzoni 1986: 266–268). La impronta que deja en la revista esta visión de Victoria es evidente: si el intelectual –y ella misma– son portadores de una perspectiva privilegiada del mundo contemporáneo e inmediato, es precisamente esta subjetividad lo que debe explayarse en su obra[29]. ¿Es, entonces, *Sur* un modo de periodismo intelectual laico y liberal? Como hemos visto, está en juego la difusión de un culto del y de lo intelectual: “Contándome entre quienes, por no creer en las divinidades ordinarias, han transferido a los escritores de genio “su parte de credulidad””… escribe Victoria en “La historia viva”, texto donde narra su entrevista con Mussolini (1936: 10–11).

El desfazaje entre Borges y Victoria Ocampo parece, por momentos, casi escandaloso. En el ya mencionado “Visión de Jorge Luis Borges”, encontramos la siguiente frase casual (21): “En el segundo número de *Sur* iba un artículo sobre *Martín Fierro*. El autor de este poema gauchesco, nuestra *Chanson de Roland*, era primo de mi madre.” Nada

29 Jorge Panesi propone un análisis semejante de la revista (2000: 49–64).

más alejado de Borges que una concepción épica del *Martín Fierro,* por lo que semejante definición en ese contexto o bien traduce una ignorancia o bien una incomprensión completa del sistema literario borgesiano (es notable, además, esa cursi necesidad de incorporarse a sí misma en una cuestión mediante el recurso a la genealogía familiar)[30]. Unos años después, en 1966, recordando la fundación de la revista, Victoria afirma refiriéndose a Borges, que fue ella quien está en el origen del célebre "Séneca en las orillas", ensayo que, en efecto, se publica en el primer número de *Sur*[31]. Sin embargo, aunque con variantes, ya había aparecido ya bajo el mismo título en 1928[32] y en *Evaristo Carriego* (1930) bajo el título "Las inscripciones de carro". Lo interesante aquí no es destacar un error (si hay error, puede haber encargado una nueva versión aunque no puede decirse que sea realmente el caso ya que son mínimas las variantes entre ambos textos, con excepción de las fotos de Victor Delhez que acompañan la versión de *Sur*), sino la apropiación, por parte de Victoria Ocampo, de un ademán que en los comienzos de *Sur* no comparte con Borges: el interés productivo por ciertas zonas de la cultura popular citadina. Sus intereses de entonces van prioritariamente hacia la alta cultura europea, consagrada y/o de vanguardia (esto último en la plástica, la música y la arquitectura, no así en la literatura). Más aún, hay varias zonas "populares" de las que descree, tales como la narrativa policial, cierta zona de la ficción e, incluso, el cine hollywoodense, es decir, un vasto sector de los intereses y el material del Borges de los años 1930. En este sentido, resulta interesante su comentario en "Racine et Mademoiselle" (publicado en 1941, en *Lettres Françaises*), donde compara el uso de las novelas policiales al de las aspirinas, ambos vistos como mera diversión o como somníferos, en un momento en que Borges llevaba ya varios años reivindicando el género[33].

El punto culminante de la tensión entre Victoria y Borges se encuentra en el citado *L'Herne*. Una de las cosas que irritan a Victoria Ocampo es que Borges afirme que ella editaba la revista para sus

30 Louis 1997a: 430–443.
31 "Vida de la revista Sur. 35 años de una labor": 10.
32 *Síntesis* 19(12/1928): 29–32.
33 *Lettres Françaises* 1(1/7/1941): 21–32., cita p. 22.

amigos intelectuales europeos (lo que, según él, explica la presencia de fotos de paisajes argentinos, y que, dicho sea de paso, puede también ser la explicación de su pedido de un texto sobre las inscripciones de los carros porteños). Victoria Ocampo se defiende, naturalmente[34]. Aunque la intención de Borges es saldar cuentas con Victoria Ocampo, su lectura de ese primer número[35] corresponde, en cierta medida, a un fenómeno que puede observarse en los comienzos de la revista, donde es difícil decidir a qué público se dirige la publicación, –si a uno europeo, formado en parte por los colaboradores extranjeros a quienes se intenta mostrar la cultura argentina, o si a uno constituido por una casta intelectual argentina un tanto anticuada que se pretende modernizar y poner al día de las novedades europeas. Esa vacilación es lo que Borges define en *L'Herne* como una falta de programa de *Sur*, la cual no parece haber sido muy favorable a la revista dado que ésa es su época más irregular, cuando está a punto de desaparecer y que se resuelve con la gestión de Bianco y la acentuación de las problemáticas vinculadas a la Segunda Guerra Mundial. La inmediata preguerra y la guerra en sí tienen la virtud de unir frentes y públicos: editando para los enemigos del nazismo, cierta zona de la intelectualidad europea y argentina se une en sus intereses y sólo queda por resolver el problema de la lengua.

He ahí una de las razones de ser de *Lettres Françaises*, que materializa esta ambigüedad respecto del público al que se dirige *Sur,* al escindirse en dos publicaciones. Pero esta convivencia de revistas no resuelve tampoco la cuestión; públicos y lectores se superponen, produciendo cruces fascinantes[36]. Esta convivencia (entre julio de 1941 y abril de 1945) concretiza dos fenómenos aparentemente opuestos: marca un territorio común de lectores en Europa y en Argentina y, a la vez, intenta separar dos territorios de lectura y producción. En la práctica, se dan

34 Ver *L'Herne* 1964: 375–376; la respuesta de Victoria está en "Carta a Jorge Luis Borges", Ocampo 1964: 41.

35 *L'Herne:* 375.

36 En la lista de abonados a la *Lettres Françaises* (por ejemplo el número 2, octubre de 1941), puede verse que se trata esencialmente de la alta intelectualidad argentina, además de algunas instituciones.

tránsitos y pasajes que explican su relativo éxito: mientras *Sur* sigue publicando traducciones de textos europeos, en *Lettres Françaises* salen autores latinoamericanos traducidos (Borges, célebre traducción al francés por Ibarra en el número 14[37]) o que escriben directamente en francés (como Victoria Ocampo, Ibarra o Jules Supervielle así como exiliados franceses en la Argentina y/o Estados Unidos). *Sur* se orienta más bien hacia las consecuencias y visiones de la guerra en la Argentina y *Lettres Françaises* hacia la literatura y las problemáticas culturales de la Francia ocupada. Fuera los de episodios personales y las disputas estéticas, debe reconocerse que la presencia de Caillois y su idea de editar una revista de este corte, liberó (desde la perspectiva de Borges) a *Sur* de una tendencia a posicionarse respecto de lo europeo-francés como si se pensara la guerra exclusivamente desde la perspectiva de sus consecuencias en Francia (y Europa).

La Segunda Guerra Mundial, y luego el peronismo, van a unir no solamente a Victoria y a Borges sino a un conjunto heterogéneo de intelectuales aunque los "campos" así definidos tengan una coherencia más que dudosa. Hay circunstancias históricas que tienen la ventaja de permitir divisiones tajantes que borran (momentáneamente) matices no precisamente irrelevantes o que, por lo menos, parecen relegarlos a un segundo plano. Sin embargo, hacia el fin de los años 1930 y el comienzo de los años 1940, las incompatibilidades y enemistades dentro del grupo son más que evidentes y, de algún modo, se acentúan con la presencia de Caillois en Buenos Aires: Borges-Bioy-Silvina, bautizados por el otro grupo con Victoria Ocampo y Caillois a la cabeza, "el trío infernal" mientras el trío llamaba despreciativamente a Caillois "le petit merdeux". Si el conflicto entre Borges y Caillois se explicita alrededor del policial, no está menos latente antes ni se atenuará mientras Caillois permanezca en la Argentina, antes de que se transforme en agente activo de la consagración internacional de Borges, una vez de regreso en Francia. El papel jugado por Victoria Ocampo en el episodio acerca del policial sólo se puede deducir. Tal vez a ella se debe el poco elegante procedimiento de permitir a Caillois que lea el texto de Borges antes de su publicación y dejar (o hacer) publicar en el

37 *Lettres Françaises* 14(1/10/1944). Ver: Caillois 1953, 1978; Ibarra 1944/1951.

mismo número su respuesta. Lo que parece seguro es la necesidad de un intermediario y traductor, dado el imperfecto conocimiento del español que tiene Caillois en esa época (Louis 2000b).

Entre ambos grupos, José Bianco y su talento de mediador[38]. Señaló ya John King (1986), basándose en el testimonio del mismo Bianco que, antes de su llegada a *Sur*, la literatura de imaginación casi no aparece en la revista. A Bianco se debe su apertura hacia el cuento como probablemente también que Borges empiece a publicar en Ediciones Sur y la posibilidad de incluir los relatos de Bustos Domecq[39]. Queda claro que Bianco –quien aludió en varias ocasiones al rol de Borges en *Sur* diciendo que, en ocasiones, sus colaboraciones justificaban la revista, y que, en otras, la "desnivelaban" (Bianco 1964: 42; 1988: 352)– pertenece al grupo de los pocos que supieron evaluar la literatura de Borges, en particular su ficción, en su justa medida desde el comienzo y en sus transformaciones, sin reparos, ni peros, y sin demandarle aquéllo que se opone a sus elecciones estéticas[40]. Si, en cuanto a lo literario, el acuerdo entre Bianco y Borges es incluso importante en sus prácticas, Bianco y Victoria Ocampo comparten otra zona que explica, en parte, el éxito de semejante convivencia: sus concepciones del rol del intelectual y de la función de la cultura en la sociedad (como lo muestran en particular los artículos de Bianco sobre Julien Benda[41]), en un momento en que, precisamente, este eje adquiere un papel dominante en los intercambios y producciones intelectuales así como en *Sur*.

38 La versión de Bianco del episodio Caillois-Borges nos ha llegado a través de Jean-Pierre Bernès, ver: Borges: *Œuvres Complètes*, tome I: 1539–1563.

39 Según Bianco, cuando él entra a *Sur* propone "de común acuerdo con Victoria" que la revista dedique más espacio a la ficción. Entre los ejemplos de escritores propuestos por Victoria figuran esencialmente escritores franceses, Sartre, Gide. (Bianco 1988: 369–370, el artículo es de 1976). Un texto posterior agrega: "Es exacto, y en la tarea de buscar relatos de diferentes países y épocas me ayudaron Mallea, Borges, Bioy, Silvina Ocampo. Pero en los veintitantos años que he trabajado en *Sur* no recuerdo que Victoria me haya sugerido nunca que publicara un cuento." (Bianco 1988: 235, el artículo es de 1981).

40 Ver también Bianco 1988: 352–353].

41 Bianco 1988, "Visita a Julien Benda" (214–218), "De nuevo Julien Benda" (222–228), "El escritor y las palabras" (229–231), respectivamente de 1947, 1956, 1956.

La llegada de Bianco es inseparable de la crisis suscitada en la Argentina por la Guerra Civil Española que, de algún modo, dota momentáneamente a *Sur* de aquello que le faltaba: no exactamente un programa sino lo que se puede describir como una "dirección" más o menos explícita. Si la preocupación por el rol del intelectual en la cultura aparece desde el comienzo de la fundación de *Sur*, la expansión del fascismo va a potenciar la importancia de la cuestión, al imponerse como uno de los debates esenciales de la época. Después de la interrupción de su publicación entre julio de 1934 y julio de 1935, varios factores contribuyen a la transformación y estabilización de *Sur*. Uno de ellos es el interés cada vez más marcado por ese eje de reflexión que responde, en parte, a los tiempos que corren y, en parte, a inquietudes personales de Victoria Ocampo y de algunos de sus amigos presentes desde el comienzo como Waldo Frank. *Sur* hizo de aquel eje su dirección, un horizonte hacia el cual tendía con cierta constancia pero del que también surgió su *tensión*. Si la historia no determinó semejante vuelco, lo alimentó y justificó, al influir en la continuidad de la revista, y forjarle un lugar cada vez más preciso en la cultura argentina, al menos hasta la caída del peronismo. Esta crisis junto con sus consecuencias esbozan la existencia de un vacío, de una zona del campo intelectual y de concepciones acerca del rol del intelectual que no tenían por entonces un medio de expresión. La Guerra Civil Española no crea a *Sur*, ni *Sur* detenta la exclusividad de estos debates, pero, sin duda, el interés por la función del intelectual en la coyuntura contemporánea define una línea concreta para la revista, en un momento en que sus vaivenes y la falta de un programa orgánico ponen en peligro su estabilidad.

Contrariamente a lo que se ha sugerido, entonces, esta problemática no proviene exclusivamente de la época, aunque la revista la suela presentar como tal. En realidad, forma parte de la necesidad de justificar sus elecciones mediante el argumento de su carácter actual: novedad, actualidad, calidad son elementos recurrentes en este sentido, siempre presentados como una justificación suficiente en sí misma. Muchas veces se trata de elecciones de Victoria que, al ser presentadas como "urgencias de la hora actual", resulta imposible cuestionar. Tampoco viene únicamente de una preocupación por la situación europea; el panorama argentino de la época, como ya ha sido recordado, no es particularmente simple. En el campo cultural, las redes y las relaciones de poder se han ido

modificando. Hacia la segunda mitad de los años 1930, ha desaparecido la trama de revistas literarias que constituía a la vez una suerte de "no-lugar" de poder y una "no institución" y que permitía la supervivencia (económica y simbólica) de cierto número de intelectuales (en casos como el de Borges, personas provenientes de la clase media, viviendo con su familia de origen, sin familia propia). En tales condiciones, las colaboraciones errantes permitían "siempre y cuando fueran constantes" sobrevivir y prolongar un modo de vida centrado en la producción intelectual, es decir, una cierta profesionalización. Asimismo, permitían ingresar al mundo intelectual y consolidarse mediante una carrera, aun cuando no solucionaran necesariamente la cuestión económica. En todo caso, los años 1934/1935 marcan el período de mayor dificultad para las revistas literarias (interrumpen su publicación, entre otras, *Nosotros*, entre 1934 y abril de 1936; *Megáfono* entre abril de 1934 y septiembre de 1937, *Sur*, como ya señalamos, entre julio de 1934 y julio de 1935). Ésto no se debe simplemente a la crisis de los años 1930, explicación por demás reductora, tampoco se trata realmente de una tregua, sino de un verdadero proceso de reordenamiento del campo intelectual y de su funcionamiento. Definitivamente, se han terminado los *roaring twenties*, y si, contrariamente a lo que ocurre en el film de Raoul Walsh (1939), no llegan el orden y la justicia (más bien todo lo contrario con el golpe de Estado de septiembre de 1930), se acaban el sonido y la furia de una vida intelectual que permitía una mayor independencia de las instituciones, ya sea estatales u otras. La existencia misma de esta red alternativa, cuyos órganos estaban vinculados a veces a los medios periodísticos, otras a la trama de revistas literarias, otras (más raras) a la venta de libros, pero esencialmente a la coexistencia de estos factores de poder y circulación de la producción literaria, entra en crisis. Terminarán por desaparecer como opciones reales, al menos temporariamente, o por atenuar su alcance. En cuanto a las redes de revistas, dejan de constituir precisamente eso, una trama. Solamente algunos órganos sobreviven, centros de poder vinculados con instituciones y/o los que conservan una orientación ideológica muy marcada –dos características que, en general, van juntas. También en este punto, *Sur* es un caso aparte, sobre todo por sus condiciones específicas de producción.

Sur en Borges

Para Borges, también se acaban los *roaring twenties* porque deja de ser un joven brillante de veinte años para volverse una pieza definitivamente estable del ambiente intelectual, un "valor", aunque discutido. Posición que lo lleva, de hecho, a una serie de rupturas en sus prácticas que, hasta cierto punto, redefinen su lugar dado su particular talento para situarse siempre en medio de las tormentas de la época (toda una actitud frente al trabajo intelectual)[42]. Tampoco es casual si su entrada en el mundo de las tareas con remuneración fija se produce, precisamente, cuando el circuito de revistas entra en crisis como tal, es decir, en 1933, con su trabajo como co-director de la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*[43], que se prolonga hasta octubre de 1934. Entre 1936 y 1939, tiene una sección estable en *El Hogar*; en enero de 1938, comienzan sus nueve años de trabajo en la Biblioteca Municipal Miguel Cané en el barrio de Almagro, cargo tanto más necesario por cuanto en febrero de 1938 muere su padre, lo que modifica su situación económica personal. La participación de Borges en *Sur* atraviesa este proceso dado que la revista surge poco antes del comienzo de estos reacomodos del espacio cultural.

Convocado desde el primer número a colaborar y formar parte del "Consejo de redacción", el desencuentro estético-ideológico entre Victoria Ocampo y Borges se vuelve textual, se manifiesta en textualidad solamente después que Borges trabaja en *Crítica*. Su tarea aparece entonces como una cierta traición a la intelectualidad argentina, perceptible tanto en su desplazamiento hacia medios vinculados a la circulación masiva como en sus elecciones estéticas de narrador[44]. Entre 1931 y 1933, colabora en cada número de *Sur* (del 1 al 8), vuelve en el número 10, en 1935 con "Los laberintos policiales y Chesterton". Entre 1935 y el final de esta década la frecuencia es, por lo menos, de

42 Louis 1997a: 367–411.

43 Sobre el tema, ver: Louis 1997a. Para una reedición del suplemento, ver el CD-ROM del Fondo Nacional de las Artes 1999.

44 Louis 1997a: 249–289.

uno sobre dos, aunque no necesariamente a un ritmo estable (números 11, 14, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 47, 49, 50, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 75, hasta 1940).

Dentro de este panorama, al que se suma la polarización de los medios a medida que avanza el fascismo y se acentúa cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, no es ni siquiera llamativo que *Sur* se convierta en una de las publicaciones clave en la producción de Borges y que siga siéndolo hasta la llamada Revolución Libertadora (el peronismo prolonga esta polarización, pero no sin modificar la distribución de algunos intelectuales). No puede decirse, sin embargo, que su situación en *Sur* en los años 1930 resulte particularmente privilegiada: ni *Historia Universal de la Infamia* ni *Historia de la eternidad* son publicados en la editorial Sur, fundada en 1933. El primer libro de Borges con su sello es *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1941. Y si es verdad que el propósito de Victoria Ocampo al fundar la editorial era doble, –económico (paliar dentro de lo posible el déficit que daba la revista, siguiendo el consejo de Ortega y Gasset)[45] y de difusión de la literatura extranjera–, otros escritores argentinos contemporáneos son editados por ella. No hay, necesariamente, que ver en este hecho un rechazo por parte de la editorial, también puede tratarse de una elección borgesiana en función de los circuitos e inscripciones de los sellos editoriales. Definir el lugar de Borges en *Sur* implica tener en cuenta que tanto los autores como los medios se manejan de acuerdo con estrategias de edición que los llevan a determinar elecciones cuyos efectos son, parcialmente, imprevisibles. En los comienzos de *Sur*, resulta difícil saber si una de las dos instancias (editorial o autorial, la revista o Borges) tiene un predominio simbólico que pone al otro en situación de dependencia, de ser rechazado o aceptado.

En todo caso, sin una historización de la revista y sus condiciones de producción, el fenómeno llamado "Borges en *Sur*" corre el riesgo de constituir un malentendido, de confundirse con las relaciones personales que mantuvo con Victoria Ocampo o, incluso, de ocultar el fenómeno "*Sur* en Borges". Hemos visto ya el lugar que Borges ocupaba en *Sur*

45 Ver Ocampo 1966/1967: 11–12.

a partir de sus desplazamientos internos en la revista. Equilibrio o desequilibrio, armonía o forma de la incoherencia, la relación entre las secciones es parte del interés específico que presenta *Sur*. Dividida en dos partes, una con la cual se abre cada número, que no tiene título pero que puede llamarse "Cuerpo", dado que se presenta como el espacio principal y que la otra sección se denomina "Notas". En los años 1930, la primera contiene esencialmente ensayos, aunque hay algunos poemas, mientras la segunda está vinculada con las novedades culturales de la época.

Marcadas por cierta inestabilidad, en la década del treinta y cuarenta, las dos secciones ponen en evidencia el rol de Borges en la revista así como las particularidades de su recorrido en el campo intelectual argentino, y sus errancias genéricas. Si es verdad que varios de sus más famosos ensayos de los años 1930 aparecen en la sección "Notas", ésto no es sistemático ni implica necesariamente que Borges sea relegado, salvo si se lo lee desde un presupuesto jerárquico entre ambas secciones, compartiendo aquél que la revista misma propone. En los primeros años, los desplazamientos borgesianos de una zona a otra son indisociables de sus errancias genéricas y significantes para el contexto de cada número de la revista (como los desplazamientos entre medios). Recién en 1939 hay ficciones en *Sur;* antes, Borges publica en el suplemento de *Crítica* su ficción, además de reseñas y otros textos, entre 1933 y 1934. Las reseñas, biografías, etc., aparecen además en *El Hogar* entre octubre de 1936 y julio de 1939, es decir, durante el período en que lo dominante en *Sur* son las notas. Resulta significativo que, ya a partir de 1932, aquellos textos que más tarde se convertirán en sus más más famosos ensayos se publiquen en la sección "Notas".

He aquí la situación de Borges en *Sur*, hasta fines de 1939, cuando comienza a publicar relatos en la revista:

1931:

Número 1: en el "cuerpo" figura "El coronel Ascasubi" y en las "Notas", "Séneca en las orillas";

Número 2: en el "cuerpo" "El Martín Fierro" y en las "Notas", la traducción de tres poemas de Langston Hughes;

Número 3: en el "cuerpo", la traducción de tres poemas de Edgar Lee Masters, y en "Notas", crítica de cine;
Número 4: en "Notas": el célebre (y suprimido en la segunda edición de *Discusión*) "Nuestras imposibilidades";

1932:
Número 5: entre las "Notas", "El arte narrativo y la magia" y "Street Scene";
Número 6: entre las "Notas", "Noticia de las kenningar";

1933:
Número 7: entre las "Notas", "Elementos de preceptiva";
Número 8: en el cuerpo: "El arte de injuriar";

1935:
Número 10: entre las "Notas": "Los laberintos policiales y Chesterton";
Número 11: entre las "Notas": "El delator, film";
Número 14: en el "cuerpo": "Una vindicación de la cábala";

1936:
Número 18: entre las "Notas": "Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*";
Número 20: en el "cuerpo", "La doctrina de los ciclos" y entre las "Notas": "Dos films";
Número 22: en el "cuerpo", "Modos de G. K.Chesterton";
Número 24: entre las "Notas": "Las últimas comedias de Shaw" y "*El bosque petrificado,* film de Archie Mayo";
Número 25: entre las "Notas": "Lawrence y la Odisea";
Número 26: entre las "Notas": "Wells, previsor" ("Cine");
Número 27: en el "cuerpo", "Insomnio" (poema) y entre las "Notas", "Film and theater" ("Letras inglesas");

1937:
Número 28: entre las "Notas": "Inmortalidad de Unamuno" ("Letras españolas");
Número 31: entre las "Notas": "Dos films" ("Cine");

Número 32: entre las “Notas”: “Una pedagogía del odio” (“Letras alemanas”);
Número 33: entre las “Notas”: “Swinburne”;
Número 34: entre las “Notas”: “H. G. Wells y las parábolas” (“Letras inglesas”);
Número 35: entre las “Notas”: “La fuga” (“Cine”);
Número 37: entre las “Notas”: “Verdes praderas” (“Cine”);
Número 38: entre las “Notas”: “De regreso” (“Cine”);
Número 39: entre las “Notas”: “Luis Greve, muerto” (“Letras hispanoamericanas”);

1938:
Número 41: entre las “Notas”: “Leopoldo Lugones” (“Letras hispanoamericanas”);
Número 47: entre las “Notas”: “La amortajada” (“Letras hispanoamericanas”);
Número 49: entre las “Notas”: “Una exposición afligente” (“Letras alemanas”);
Número 50: entre las “Notas”: “Apropos of Dolores” (“Letras anglosajonas”);

1939:
Número 54: entre las “Notas”: “Los romances de Fernán Silva Valdés” (“Los libros”);
Número 56: en el “cuerpo”, “Pierre Ménard, autor del Quijote”;
Número 59: en el “cuerpo”, “La biblioteca total”;
Número 60: entre las “Notas”: “John Hadfield. *Modern short stories*. Jack Lindsay. *A short history of culture*. Veit Valentin: *Weltgeschichte*. Clement Egerton. *The golden Lotus*” (“Los libros) y “Prisioneros de la tierra” (“Cine”);
Número 61: en el “cuerpo”, “Ensayo de imparcialidad”;
Número 62: entre las “Notas”: “Joyce y los neologismos”;
Número 62: entre las “Notas”: “*A Shakespeare Anthology*. George S. Terry. *Duodecimal arithmentic*” (“Los libros”);
Número 63: en el “cuerpo”, “Los avatares de la tortuga” y entre las “Notas”: “Aldous Huxley. *After many a Summer*. John Milton. *Complete poetry and Selected Prose*” (“Los libros”).

Comparada con *Lettres Françaises*, más rígida y dividida de un modo clásico en función de un proyecto y un objetivo definidos desde el comienzo, aunque parezca retomar simplemente el orden de *Sur*, la flexibilidad de esta última salta a la vista y no debe ser atribuida meramente al desorden o a la falta de un programa. Es verdad, la revista de Caillois está limitada por una serie de circunstancias (lengua, objetivo, duración), mientras que *Sur* se proyecta sobre varias décadas. Hay que contar, por otra parte, con la experiencia francesa de Caillois y con su espíritu de "petit français illustré" (como diría Victoria Ocampo). El programa general de la revista era editar textos que representen a "la otra Francia" y mantener el contacto con su "espíritu eterno" fuera de ella. Su estructura lo traduce claramente: en una primera zona sin título, se publican ensayos, relatos y poemas, en general de escritores contemporáneos, luego viene: "Textes à relire", que propone escritos no contemporáneos, elegidos para que su problemática se proyecte, a modo de explicación implícita y en general de corte sociológico, sobre la actualidad. Esa sección será reemplazada en los números 6 y 11 por "Documents", y en los 7–8, 12 y 14 por "Chronique", sección directamente vinculada con acontecimientos contemporáneos Luego, "L'actualité littéraire", a veces con una única subsección "Revue des revues", otras con dos, la ya mencionada y "Revue des livres"; a menudo se agrega una "Bibliographie".

En los años que nos ocupan, la ausencia en *Sur* de un programa, en un sentido clásico del término, se traduce felizmente en inestabilidades que varios intelectuales relacionados con el grupo sabrán aprovechar. Las "Notas" de *Sur* van en un sentido y en otro. Aunque, casi siempre, propone textos vinculados con la actualidad cultural, la sección no presenta subdivisiones estables: surgen y desaparecen "Cine", "Letras hispanoamericanas", "Letras anglosajonas", "Letras alemanas", "Letras francesas", "Letras españolas", "Polémicas", "Teatro", "Letras argentinas", "Centenarios", "Cuestiones científicas de nuestro tiempo", "Calendario", "Crítica de arte", "Filosofía", "Música" y también propone textos sin subtítulo de presentación. Asimismo, existe, en algunos números, una sección llamada "Cosas y hechos" y otra "Notículas". "Notas" no aparece subdividida antes del número 26 (noviembre de 1936), fecha de ingreso de Borges a *El Hogar*. No hay, sin embargo, un trabajo importante de reciclaje textual de un medio a

otro aunque a menudo retome fragmentos, sólo dos escritos aparecen simultáneamente en ambos medios, sin que el texto sea el mismo: el ya mencionado sobre el libro antisemita de Elvira Bauer y la reseña de "Apropos of Dolores". Del mismo modo, ocurre con algunos autores y libros que se mencionan en una y otra paralelamente.

Actividad parodiada y, a la vez, inscripta como sistema de opresión, de exclusión y de esterilidad, ya se trate de sus colegas o de los políticos, el trabajo sobre las clasificaciones que organizan el saber es indisociable de los desplazamientos de Borges y de la especificidad de sus ensayos y relatos, marcados por un equilibrio genérico que se sostiene entre ficción y ensayo, –lo que he llamado las "errancias genéricas borgesianas". Si desde el punto de vista de la diagramación editorial de los medios se produce una errancia entre una zona dedicada principalmente a los ensayos (literarios, culturales y de tendencia sociológica) y una que presenta novedades de la vida cultural, es también cierto, que lo que puede aparecer por momentos como una falta de discriminación tajante en la revista, acentuará un rasgo de la producción borgesiana ya existente en su textualidad, en la medida en que lenta, pero constantemente abrirá un espacio de publicación para textos de identificación genérica problemática para la época. Cierta falta de rigidez en este sentido (bastante excepcional, aun en nuestros días, al menos en medios académicos) definitivamente contribuyó a hacer de *Sur* un medio productivo para Borges. De algún modo, todo aquello difícilmente catalogable, entra en la sección "Notas", fascinante por esta razón, por sus cambios frecuentes y su inestabilidad permanente. Pero hay más que eso. La capacidad de Borges para percibir estos fenómenos y traducirlos en procedimientos literarios, ensayísticos o ficcionales para que las barreras entre ambos desaparezcan así como su habilidad para explotar las características de un medio en favor de sus propias exploraciones (y contribuir a las de otros), constituye un verdadero proceso de lectura de *Sur,* parodia y homenaje a la vez [46]. Sin que exista una relación de determinación (o de sometimiento) del

46 No me detengo en este fenómeno, ya estudiado en Louis 1997a con relación a la *Revista Multicolor de los Sábados* de *Crítica*.

medio hacia Borges, ni de Borges hacia el medio, la forma en que el escritor se posiciona en relación con la revista excluye juicios de valor o intentos de cuajar dentro de sus zonas más estables. *Sur* sostendrá durante varios años esa falta de estructuración con dignidad. Tal vez no se trate de la mirada que Victoria prefería (en caso de haberla percibido, la cuestión queda en suspenso) sobre "su" revista, sin embargo, estas "rendijas" son un máximo valor para el sistema borgesiano debido a las posibilidades de productividad que abren[47].

El fenómeno llamado "Borges en *Sur*" ha dado lugar, por lo menos, a dos interpretaciones opuestas que tienen, sin embargo, un denominador común ya mencionado: presuponen la existencia de un "grupo *Sur*". La primera de estas interpretaciones percibe a Borges como un escritor representativo de *Sur,* la otra, lo considera un personaje marginal dentro de la revista, un colaborador de la sección "Notas"[48]. Si cada una de estas visiones tiene cierto toque seductor, ignora también especificidades, evidentes, incluso, si uno se limitara exclusivamente a un análisis de los índices. Cada una de estas tendencias reivindica el lugar de Borges en *Sur* a partir de concepciones literarias distintas, aunque con elementos comunes: o bien Borges es gran escritor *europeo* que representa a la intelectualidad argentina y satisface el deseo de elevación hacia la cultura europea de algunos; o bien Borges, por el contrario, se convierte en un escritor marginal, interpretación que conforma a quienes reivindican lo nacional como una identidad que participa de la alta cultura europea mientras aporta un elemento específico, criollo.

Dentro de la segunda interpretación, la posición de Borges en el espacio literario argentino deviene también marginal. Borges sería "un escritor en las orillas" (Sarlo 1995) para una zona de la crítica que propone una relación de continuidad entre su lugar en *Sur* y en la cultura argentina y para la cual esta revista *hace centro* y representa indiscutiblemente la "alta cultura" del país, visión no

47 Borges mismo las llama "rendijas" en "Ubicación de Almafuerte" tal como lo estudio en Louis 1997a: 403–406.

48 Sobre *Sur* y Borges, ver: Altamirano/Sarlo 1983, Sarlo 1982; King 1985; Gramuglio 1983, 1989; Bastos 1974; Villordo 1993; Pauls 2000. Debo a Judith Podlubne una bibliografía más completa sobre la revista.

necesariamente confirmada por una historización del medio. Acerca de esta perspectiva –ampliamente difundida entre la crítica literaria argentina contemporánea–, Josefina Ludmer propuso recientemente una interpretación que permite aprehender su proyección en la cultura argentina[49]: Borges y Victoria Ocampo serían a la vez modernizadores y renovadores de una tradición de la elite ilustrada argentina, por cuanto representan a los continuadores de una tradición ya encarnada antes por otros *enfants terribles* hacia fines del siglo XIX, como Mansilla o Cambaceres. De hecho, conceptos como el de "renovación" o "modernización" excluyen rupturas culturales tajantes y constituyen interpretaciones sociológicas de los procesos culturales argentinos que proponen una continuidad entre personajes como Borges y Victoria Ocampo con diferencias de grado o intensidad en el modo de ejercer la modernidad o simplemente en el orden del talento. Esta combinación de "oficialismo" y "vanguardia" sería, según Jorge Panesi, uno de los rasgos definitorios de la cultura argentina que permite a la crítica atribuirse una misión de rescate: sustraer de la sombra o revalorizar al olvidado, al relegado, al silenciado[50]. En esto consistiría para él el gesto vanguardista por excelencia de la crítica argentina: oponerse a la literatura oficial mediante la erección de una literatura de los márgenes, lo que autoriza a combinar cómodamente ruptura y continuación. Es sabido, la vanguardia (en particular, la literaria) ha sido siempre tímida en la Argentina y este efecto de timidez proviene, en parte, de esta tendencia a un compromiso que aporta ciertas garantías de permanencia y éxito en el campo intelectual. Agregaría también que este uso de la noción de "continuidad", implícito en esta visión de la crítica, aunque se trate de un *continuum* interrumpido por pequeñas y regulares rupturas, implica de por sí una concepción ideológica específica cuyo presupuesto es la tan persistente (y tan positivista) idea de progreso y la no menos resistente y no menos típica de identidad nacional, propia de la "coalición" del Estado liberal argentino de fines siglo XIX[51].

49 1999: 216–223.
50 Panesi 2000: 49–64.
51 Ludmer 1999: 25–29, y el resto del capítulo.

¿Cómo se define, en este contexto, "nuestra actitud ante el desastre"? Para *Sur,* se trata de acompañar el proceso de los intelectuales liberales europeos porque con ellos se comparte esencialmente esa visión. Aunque esta reivindicación de la Argentina como detentora de una cultura europea excenta de sus aspectos decadentes y marcada por la vitalidad del contacto con la tierra no predomina ni antes ni durante la Segunda Guerra Mundial, se trata de una concepción que atraviesa la revista como una especie de mar de fondo. En suma, se insinúa por momentos, en algunas de las principales figuras de *Sur,* la idea de una especificidad –y por momentos, de una superioridad– de la cultura intelectual argentina que participa de la cultura y el refinamiento europeos del comienzo del siglo XX sin padecer sus "males" (se trate del fascismo, del decadentismo, de la Primera Guerra Mundial, del ateísmo o lo que sea que caracterice, por ejemplo, los artículos de Girondo reunidos en el fascículo "Nuestra actitud ante el desastre" de 1940). Si no aparece explícitamente la idea de una Europa decadente, es en parte porque Victoria Ocampo se siente una admiradora de ciertas zonas de la vanguardia histórica (menos de sus manifestaciones literarias que pictóricas, decorativas, arquitecturales). Con todo, sí encontramos en ella cierta inclinación hacia una lectura del paisaje argentino como generador de una identidad nacional que conserva cierta superioridad con respecto a Europa, sobre todo cuando opone una naturaleza salvaje (como valor) a una cultura excesivamente refinada al punto que ha perdido su fuerza vital. En el contexto de esta ideología, acusar la literatura de Borges de carecer de vida, vitalidad o humanidad, etc., equivale (como puede verse en Doll 1933) a acusarlo de ejercer una prosa sin carácter nacional. "Antihumano" se vuelve sinónimo de "no argentino" e, incluso, de "antiargentino".

Un tercer Orbe

En esta doble pertenencia a la cultura europea y a una vitalidad latinoamericana vinculada a con naturaleza estaría la identidad argentina. En *El cuerpo del delito*, Josefina Ludmer propone leer la combinación de lo enciclopédico universal y lo criollo como una marca de la alta cultura argentina: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" representaría la culminación de

dicha combinación[52]. Inventada por los sujetos del Estado liberal en 1880 como marca de alta cultura, se proyecta sobre la literatura del siglo XX como parodia sin acabar con ella pero sí reordenándonla. Agregaría, incluso, que esta combinación de dos elementos organiza la literatura borgesiana de los años 1920 como un eje que atraviesa su primera ensayística: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos.* Es*,* por ejemplo, evidente en la conjunción de temas y autores universales y una lengua aporteñada, así como en la combinación de algunos clásicos y otros criollos contemporáneos. Lo mismo ocurre con la mencionada fórmula "enciclopédico y montonero"*,* que se encuentra también en *Evaristo Carriego*, una suerte de Séneca en las orillas, un intento por hacer de lo local un eslabón del Parnaso Literario Argentino. Pero ni siquiera en este período Borges adhiere o se somete sin violencia a este eje, en realidad sucede todo lo contrario: experimenta con él, fuerza sus límites y todas sus combinaciones posibles, obteniendo éxitos y resultados variados. Si en los años 1920, un sector de la intelectualidad argentina se identificaba con su poesía mientras abundan las críticas a su ensayística, se debe a las variantes que ofreció de este eje, algunas más fácilmente aceptadas que otras. En su poesía es mayor el consenso y más evidente el "acento argentino"[53]. En la ensayística, en cambio, las tentativas borgesianas reciben variados reproches. Desde la perspectiva de la combinación temática –sus escritos sobre Quevedo, Sir Thomas Browne, Berkeley, Milton, Unamuno, Silva Valdés, Norah Lange, Carriego, Ascasubi, etc.–, gesto con cierta tradición en la cultura letrada argentina que resulta fácil de catalogar bajo el rubro "erudición", Borges es reivindicado. Más problemática resulta la experimentación estilística donde se juxtaponen criollismos literarizados con cierto refinamiento letrado, a menudo identificado con la lengua del Siglo de Oro. Allí es donde suscita tanto adhesiones como rechazos violentos, lo que habla, de algún modo, de una mayor dificultad para definir cómo se inscribe la identidad nacional en el género ensayo[54] y, sobre todo, cómo se inserta en el estilo. En este sentido,

52 Ludmer 1999: 216–223.
53 Megáfono 1933: 16.
54 Megáfono 1933; Doll 1933.

resulta especialmente interesante que hayan sido los representantes de la crítica estilística (como Amado Alonso) quienes establecieron un vínculo menos problemático con la textualidad borgesiana puesto que no buscan en él la inscripción de una identidad sino que perciben la autonomía del estilo borgesiano. La mayor resistencia es provocada por aquello que sus colegas llaman "fragmentarismo", rasgo que se acentúa a partir de *Discusión*, verdadero giro en su producción ensayística, que propone una nueva fórmula: se trata del volumen del que Borges no reniega y donde desaparece el tipo de experimentación estilística que se encuentra en los anteriores[55].

El Borges que juguetea con estas combinaciones binarias es el que Victoria Ocampo llama para colaborar en *Sur*, el de "El idioma de los argentinos", texto con el que declara identificarse plenamente. Victoria Ocampo misma encarna esta concepción de la cultura argentina en la que también está contenida la oposición mencionada entre una cultura europea excesivamente domesticada y una cultura argentina vital y salvaje. Ambas están en juego en el intercambio entre Victoria Ocampo y Caillois acerca del desierto de Caussols (Ocampo/Caillois 1997: 32–34) así como el placer que proporciona a Victoria Ocampo el compararse con animales no domesticados, algo muy evidente en textos como "Racine et Mademoiselle" donde esta última es la gobernanta francesa que encarna la civilización y ante la cual Victoria despliega toda su rebelión de criolla no domesticada, apasionadamente orgullosa de sus sentimientos crudos (siempre vistos como únicos y personales), junto con un vínculo algo más directo con lo material, ya se trate de comida o paisajes[56]. Las circunstancias de producción del texto (leído como conferencia en el Club Francés de Buenos Aires, en provecho de las obras del "Secours de Guerre" de la República) acentúan este

55 Louis 1997[a]: 367–454.

56 Puede verse aquí el modelo de las hermanas Brontë como aparece en particular en *Shirley* de Charlotte Brontë y en *Wuthering Heights* de Emily Brontë, aunque en esta última menos vinculado a un modelo de femineidad que en *Shirley*. Acerca de Victoria Ocampo y la literatura de las hermanas Brontë, ver Astutti 2000. Respecto de la lectura que hace Victoria Ocampo de Patagonia, ver Gabriela Nouzeilles 1999.

movimiento donde lo enciclopédico (francés en este caso, como casi siempre en la *élite* ilustrada argentina) y lo criollo se reúnen en la apropiación que la pequeña Victoria hace de Racine al utilizarlo en su causa de escolar rebelde sudamericana: esos versos expresan sus propios estados de ánimo y permiten que su intimidad y su rebelión encajen dentro de una forma cultural prestigiosa y socialmente aceptada. En el final del texto, se explicita esta doble fidelidad: Racine leído en la soledad del paisaje de San Isidro (31–32). El carácter rebelde de la niña criolla corresponde a un paisaje poco domesticado, a una versión más tradicional de la combinación: una esencia marcada por una sensibilidad, una expresividad y una espontaneidad violentas e imposibles de domesticar (en particular, dado el orgullo que suscitan) que está intrínsecamente relacionada con un paisaje vasto y no cultivado; esta esencia argentina, se abre a la cultura –léase, a la alta cultura europea–, pero preservando su especificidad, motivo por el cual esta incorporación se resuelve, en la mayoría de los casos, con una acumulación de saber (enciclopedia y colecciones). También con esto, señala Ludmer, romperá Borges, exhibiendo el poder de la literatura más allá del saber[57].

Si una apropiación criolla (adjetivo que adquiere sentidos diferentes, incluso en un mismo período) es la clave de una identidad personal en la alta cultura argentina, las acusaciones hechas a Victoria Ocampo de ser "extranjerizante" provienen de un sector armado de otra concepción de la identidad nacional, tal vez, no menos marcada por la combinación de lo criollo y lo universal, pero de otra manera. Aquellos que lanzan este tipo de acusación, lo hacen desde un modo de leer la cultura que identifica inexorablemente ciertos ademanes con la identidad nacional. Sin embargo, no deja de resultar paradójico que esta concepción nazca en el mismo momento histórico, esencialmente, a partir de un concepto de Nación-Estado tal como se impone a fines del siglo XIX donde se vincula las literaturas nacionales con el idioma en que se escriben y con los temas locales. Hay que agregar que estos Estados-Nación creen en la necesidad de una literatura nacional como un elemento esencial de su identidad, prestigio y difusión cultural. Si la combinación señalada por

57 Ludmer 1999, "Coda sobre enciclopedias y colecciones".

Ludmer surge precisamente en el período que llama “la coalición”, es decir, el del nacimiento del Estado moderno argentino, en esa conjunción existen ciertas reglas y variantes que marcan constantes: la violencia que suscita, en las primeras décadas del siglo XX, en algunos sectores escribir en otro idioma, marca esta práctica como una traición para los sectores nacionalistas de izquierda (y, más tarde, el peronismo). Borges mismo predica desde los años 1920 que lengua e identidad literaria nacional no son condiciones que se implican una a otra, coincidiendo, de algún modo, con Victoria Ocampo, pero sólo de algún modo: las prácticas de ambos son muy diferentes ya que Victoria prefería escribir en francés (y hacía traducir sus textos) mientras que la práctica de la escritura en un idioma diferente del español es limitada en Borges[58]. De acuerdo con su concepción, se trata de un gesto (entre otros posibles) de integración y expansión de las literaturas más allá de sus fronteras nacionales (así, por ejemplo, declara que Hudson es un escritor argentino) y no de una estrategia de producción de textos: mediante este principio que se define como traducción en la perspectiva de Borges, las literaturas extienden imperialmente sus dominios nacionales, lo que no es sino un modo de cuestionar la noción misma de literatura nacional[59].

En esta zona de su producción, de los años 1920 y principios de los años 1930, donde esta combinación es recuperada, surge la interpretación de su obra que ha marcado la historia de los estudios borgesianos y, en particular, de la crítica argentina: aquélla que lo percibe como un escritor marginal cuya clave literaria sería la combinación, precisamente, de lo criollo con lo universal. Una crítica cuya relación de continuidad con respecto a esta marca de “alta cultura” argentina determina una concepción de la literatura a partir de la combinación de estos dos ejes:

58 Es el período en que Borges escribe algunos poemas en inglés – publicados recién en la edición de *Poemas 1923–1943* –, y algún prólogo en francés – destinados a publicaciones francesas.

59 Louis 1997[a]: 291–364. Hay varios textos; particularmente interesante es: “Encuesta sobre la novela: Respuesta de Jorge Luis Borges”, Gaceta de Bs.As. 6/10/1934: 1, donde Borges desmonta la noción de “novela argentina”. Al respecto, ver Louis 1999a.

Borges es un escritor (un Séneca) en nuestras criollas y periféricas orillas, tuvimos "una vanguardia criolla", *Sur* es un grupo Bloomsbury con una especificidad porteña que se trata de recuperar, el "grupo Sur" se define a partir de Raymond Williams, nueva combinación en esa tradición: teoría anglosajona matizada de toques autóctonos, etc[60]. Lo universal (europeo) es el centro (sustantivo) que recibe un atributo (adjetivo o construcción equivalente) que lo resignifica y le otorga una identidad propia. La combinación entre lo universal y lo criollo marcada por Ludmer se ha extendido a cierta crítica literaria moderna cuando intenta definir un "sello argentino" tanto en la disciplina como en la cultura. Se encuentra, así, en dos niveles, en el del objeto de estudio y en el de la teoría y la metodología usadas. Continuidad (de la estructura de pensamiento de las elites ilustradas argentinas) nada sorprendente.

¿Cómo desarma Borges la combinación de lo enciclopédico y lo criollo? A partir de la introducción de un tercer elemento. Proponiendo una combinación de lo universal-enciclopédico, lo criollo y lo ficcional (o apócrifo) para otorgar una nueva significación a la serie como tal y, por lo tanto, una nueva especificidad a la cultura argentina. Una de las bases de la combinación señalada por Ludmer es la complicidad de dos saberes: la introducción del tercer elemento borgesiano socava las bases mismas de dicha combinación y exhibe el poder de la literatura más allá del saber. Tanto la "complicidad", opuesta a los roces y rupturas, como el hecho de atribuir a la literatura la función misma del saber, son nociones que forman parte del sistema de productividad borgesiano como objetos de cuestionamiento o parodia exclusivamente, pero que, de ningún modo, conforman su base.

La apuesta literaria "ante el desastre" de Borges habla de esta ruptura. Opuesta, en este sentido preciso, a la de *Sur*, a la de *Lettres françaises*, a la de la alta cultura argentina, lo que explica el rechazo y la incomprensión de sus elecciones estéticas. Para *Sur* en la literatura de calidad se encontraría la verdad acerca del mundo contemporáneo, la cual sólo es posible reconocer a partir de un saber determinado; a la

60 Ver: Altamirano/Sarlo 1983; Sarlo 1995; Gramuglio 1983. Acerca de la recepción de Raymond Williams en Argentina, ver: Dalmaroni 2004b.

vez, escribir la verdad sólo es posible a partir de un saber[61]. Posiciones, diría Borges, que contrariamente a lo aparente, traducen poca fe en la literatura, puesto que reducen su función a un mero rol informativo. Y (tanto más grave) trabajan en contra de la autonomía literaria. Borges es uno de los pocos escritores argentinos de la época en apostar a la literatura, más allá del saber, de la verdad y los sentimientos. Y también, más allá de los beneficios (simbólicos y otros) que una apuesta más transparente puedan proporcionar.

En esta inmensa renuncia a producir una literatura esperable y esperada se construye "el caso Borges". Borges no es un renegado, no hay circunstancia política, social o histórica que justifique olvidar sus propios principios estéticos, contrariamente a lo que observa en otros intelectuales. Y si no la hay, es porque el sistema borgesiano se constituye en la relación con lo contemporáneo: los principios de su estética se generan a partir de las ideologías estéticas de una época, retrabajándolas y resignificándolas. No hay autonomía sin –por paradójico que pueda parecer– culto del escritor, es decir, sin disociación entre textualidad y figura pública: el autor como objeto de endiosamiento surge precisamente en la era de la autonomía[62]. Borges lo sabe y se prestará al juego. Su canonización implicó una disociación que aún perdura entre su obra y el personaje público, emblema que Borges aceptó hasta el final de su vida con humor, sin abandonar nunca su temprano rol de *enfant terrible*[63].

61 Hay numerosos ejemplos, cito solamente la "Introducción" de Victoria Ocampo al número 113–114 de *Sur*, dedicado a la literatura norteamericana en marzo-abril de 1944, pp. 7–10.

62 Ver Alain Viala, y en particular Daniel Fabre 2000–2001.

63 Como por ejemplo: "¿Qué opina Usted del Lío del Concurso Nac. De Literatura", *Crítica* 29/11/1932; "El cuento, joya de la literatura, en una antología de *El Hogar* hecha por escritores argentinos", *El Hogar* 26/7/1935; "La velocidad es una conquista de nuestra época. ¿Cree ud que es útil?, *El Hogar* 7/9/1945; "¿Por qué los escritores argentinos no viven de su pluma? Contesta esta pregunta el escritor Jorge Luis Borges", *El Hogar* 12/6/1946. Roberto Alifano recogió algunas de estas respuestas de los últimos años en *El humor de Borges* (2000). Ver también *Gente* 1977.

Pero Borges no subvierte meramente una identidad cultural local, ataca una estructura conceptual marcada por la dualidad, de larga tradición en Occidente. Que uno de los dos elementos se subordine al otro o que ambos se sitúen en un mismo plano, no modifica el planteo. Cualquiera sea la relación entre los términos, es la existencia misma del dualismo estructurante del pensamiento lo que entra en cuestión, exploración que Borges lleva a sus extremos en "Deutsches Requiem" donde la visión del mundo marcada por conjunciones y oposiciones duales es la del verdugo nazi (ver el capítulo *Demasiado tarde para perder*).

Todo cuestionamiento borgesiano no sólo se presenta como una preocupación literaria sino también como un problema de época. Porque a partir de 1936, estamos en guerra y si lo que llama "la segunda guerra europea de nuestro siglo" ("Clement Egerton…") no es, para Borges, la causa sino una consecuencia de ciertas problemáticas que van invadiendo los diversos sectores de la cultura, la pregunta *¿cómo hablar de la guerra?* se vuelve el centro de un debate, si no nuevo, al menos, renovado a la luz de las circunstancias.

Literatos contra la historia

Es en los relatos reunidos en 1941 bajo el título *El Jardín de senderos que se bifurcan* donde Borges emprende la tarea de hablar de la realidad contemporánea a partir de una escritura inexorablemente atravesada por la autonomía literaria. Numerosos elementos de estos cuentos reenvían a problemáticas culturales de los años del fascismo sin dar lugar, sin embargo, a una tematización explícita y sin recurrir a una referencialidad política o histórica inmediata. Borges parece haber propuesto en su ficción –a sus contemporáneos (argentinos)– una fórmula ilegible, intentó una estética donde lo que llamamos "realidad" se vincula de un modo relativamente inédito o, al menos, inesperado con lo literario: un modo *oblicuo*, lateral. Es total la coherencia respecto de las estrategias que despliega en su ensayística a partir, al menos, de 1936 (como ya hemos visto en *Contra la persuasión*). Su modo de "hablar del presente" se basa en el descarte de ciertas estéticas privilegiadas en esa época a la hora de pensar la Segunda Guerra: el realismo (y toda referencialidad inmediata, lo que incluiría el color local, enemigo

tradicional de Borges), la alegoría, la parábola, la literatura edificante y/o moralizante.

Existe una continuidad con relación a sus exploraciones narrativas anteriores, sobre todo, en cuanto a uno de los principios que marcan su *Historia Universal de la Infamia* y su manera oblicua de aludir a las batallas por la memoria que caracterizan la historia argentina en esa época. A este respecto, los que en la ocasión se vuelven sus ex-admiradores de *Criterio,* señalan que su estética se sitúa *más allá del bien y del mal*, subrayando la imposibilidad de saber si en *Historia Universal de la Infamia* se condena la infamia o se la exalta. Según este criterio, es mejor no dejar solo al lector, crudamente, frente al texto, sin indicarle el camino de la interpretación a seguir, especialmente, cuando se trata de temas escabrosos como la moral, las buenas costumbres o los acontecimientos políticos. Enmarcar y guiar al lector en este sentido, es también parte del proyecto de *Sur*; desde su posición-percepción-comprensión privilegiada, los intelectuales deben fomentar determinada lectura de la historia. En esta misma línea puede leerse la defensa de *Nosotros* cuando el premio nacional de literatura ya citada: si no se puede premiar una obra desarraigada de la realidad contemporánea, es porque los intelectuales tienen por *misión* orientar al lector en épocas graves. Y, más allá de las posibles rencillas personales (siempre las hay), Borges no merece el premio por haber eludido esta misión, cosa tanto más grave por cuanto su toma de posición ante la actualidad es clara y conocida, pero se niega a trasladarla a la literatura mediante una estética que la refleje de un modo claramente reconocible en la época. La lucha “cuerpo a cuerpo” que Borges propone entre lector y texto no tiene nada de pedagógico, pero, como dijimos, es didáctica en el sentido que da Pezzoni al término: los textos de Borges son didácticos porque socavan los marcos epistemológicos y destruyen los discursos del poder, para instruir en una forma de lectura, “porque quieren enseñar a leer cuestionando las relaciones habituales entre práctica discursiva y realidad”, “porque se oponen a las formas institucionalizadas de entender o de ver la realidad”, “porque están exponiendo un conflicto que existe entre las formas institucionalizadas de las superestructuras”[64].

64 Pezzoni 1999: 94–96.

Una vez finalizada la guerra, es decir, retrospectivamente, en el mismo "Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores", Borges emprende la tarea de proponer una explicación de las posiciones estéticas de su narrativa. Allí sostiene que la frecuentación de una estética de exaltación de temas y episodios nacionales mediante un realismo esquemático y moralizante constituye un modo de complicidad con el fascismo[65]. Aclara que no se trata de un efecto intrínseco de dichas estéticas sino de una cuestión de contexto: en ese marco preciso, el realismo nacionalista y moralizante adquiere ese significado. Las estéticas no tienen valores absolutos específicos, son prácticas inscriptas en circunstancias históricas y sociedades determinadas. No es otra cosa lo que discuten en los años 1930, Lukacs y Brecht.

Enunciar los motivos de su rechazo en los años 1940, resulta ciertamente irónico y, si Borges proporcionó algunas claves de lectura (en particular en los Prólogos), se trata de gestos *après coup*, mediante los cuales no se atenúa el sordo escándalo de su estética. En "Agradecimiento…", la provocación es aun mayor, ya que lleva a una franca inversión de la situación: Borges otorga un premio a la SADE al condescender a un discurso con cierto matiz explicativo de su producción. Además del marcado gusto por jugar al *enfant terrible*, por cuestionar los presupuestos de los términos y proponer respuestas que historizan las cuestiones planteadas, ya desde un comienzo, Borges ejerce el arte de contestar cuestionarios y encuestas evitando cuidadosamente lo que Genette llama "epitexto público" (1987), es decir, todo discurso explicativo acerca de su obra. "Agradecimiento…" marca la génesis de esta práctica compuesta de explicaciones teóricas y desconcertantes sobre sus textos, una larga genealogía desde la cual renueva el vínculo entre autor y texto, proponiendo un modelo inédito hasta entonces en la cultura argentina.

65 "Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores", *Sur* 129(7/1945): 120–121.

Competir con la atronadora realidad

En un contexto en que la realidad del nazismo y la guerra parece imponerse a gran parte de los intelectuales argentinos como una urgencia que minimiza los demás problemas, la búsqueda estética de Borges sigue su lógica personal la cual va en el sentido opuesto al de la historia literaria tradicional y se organiza a partir de la inversión mencionada: los acontecimientos históricos no determinan lo literario pero a veces lo justifican. El contexto histórico (por atroz que pueda ser) no se impone a la literatura, sino que es integrado en un sistema literario dentro del cual se le atribuye *una función*: la de detonar una búsqueda de procedimientos y efectos para plantear una determinada concepción del vínculo entre lo real y lo literario, puestos ambos en un mismo plano. En Borges no habría una relación de jerarquía entre el ámbito literario y el de lo real, pero es evidente la vocación imperial que adquiere lo literario.

Si ya en los años 1920 había cuestionado el determinismo evocado a menudo por literatos e historiadores de la literatura en "Acerca del expresionismo", afirmando que la guerra no creó el expresionismo alemán pero lo justificó[66], en el prólogo a *Recuerdos de Provincia* de Sarmiento (1943)[67] y después de haber observado que "El decurso del tiempo cambia los libros", Borges afirma que cuando leyó éste veinte años atrás "El insípido mundo […] parecía alejado de toda violencia…" Y sigue: "Tan manso, tan irreparablemente pacífico nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas y deplorábamos '*el tiempo de lobos, tiempo de espadas*' que habían logrado otras generaciones más venturosas." Al oponer una lectura de *Recuerdos de Provincia* como documento del pasado a otra, marcada por el contexto actual (una época donde la violencia es contemporánea y no forma parte de la historia), la barbarie aparece como una nostalgia padecida por su generación en los años 1920 y como determinante de sus búsquedas estéticas. La ficción

66 *Inicial* 3(12/1923): 15–17; en *Inquisiciones* 1925, con variantes. Entre las dos versiones de este artículo, se produce esta inversión de la relación causa-efecto, como lo desarrollo en Louis 1997a, pp. 301–306.

67 Bs.As.: Emecé/El Navío, 1944.

es posible, entonces, excluyendo el carácter documental, es decir, si se evacúa toda intención mimética respecto de la realidad. A la barbarie hay que conquistarla, transformando la nostalgia de ella en ficción: a los períodos pacíficos corresponde el deseo de ficcionalizar en lo literario una realidad violenta. Pero, cuando la realidad se vuelve feroz, ¿qué sucede en lo literario? "Jugar a la barbarie"[68] es un acto que pertenece al orden de lo real y al de los comportamientos. La literatura debe consagrarse a *otras* prácticas:

> Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake. "Ellery Queen: *The New Adventures of Ellery Queen*", 1940

De cómo la realidad histórica puede ponerse al servicio de la literatura y suscitar renovaciones estéticas extremas. Fue siempre la posición a partir de la cual Borges pensó la censura, erradicando, a la vez, concepciones humanistas y facilismos estéticos; una idea contraria, por ejemplo, a la de *Sur* donde la libertad de expresión aparece como un valor máximo y como garantía única de la calidad artística.

Generalmente comprendido como un intento de oponer la literatura de entretenimiento (o de evasión, término que las generaciones post-*Contorno* asociarán a menudo con Borges) a una literatura comprometida con lo real, este tan citado fin de artículo opone y expone también otra problemática. No se trata aquí de oponer dos tipos de literatura: el uso de la idea de realidad como pesadilla para reivindicar el género policial condensa las elecciones borgesianas porque propone pensar que aun si lo real es una pesadilla, la literatura tiene otra función, no inmediatamente referencial. Las modificaciones de lo real alteran los hábitos literarios, esencialmente, los de la lectura. En la escritura, entra en juego una suerte de inversión, regida por un principio de ausencia de la transparencia inmediata, sea cual sea el procedimiento que se elija para ello (realismo, alegoría, parábola). Por otra parte, más tarde, las referencias al presente de los años 1940 como "pesadilla" adquieren

68 "Anotación al 23 de agosto de 1944", *Sur* 120(10/1944): 24–26.

otra función dentro de la historia textual borgesiana, ya que se vinculan con los escritos de Borges sobre el infierno donde la época peronista determinará la transformación de la pesadilla en infierno.

Si las alusiones más o menos explícitas a la situación de escritura de los textos no son frecuentes, hay, sin embargo, un par de párrafos no menos célebres que el de "Ellery Queen: *The New Adventures of Ellery Queen*". Uno de ellos es el de "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941):

> Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: *El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado* (112).

En "Agradecimiento…", luego de mencionar "los veinte años de tarea crepuscular que han precedido a la donación este símbolo", agrega:

> Mitrídates Eupator (si no en la mera realidad, en los versos alegóricos de Emerson) se alimentaba de azarosos venenos; también el hombre se alimenta de sombra, de amargura, de frustración, de inacabables tardes inútiles y de olvido (120).

Comentario algo perturbador en lo que él mismo define como un momento de "felicidad sin remordimiento". Si una vez instalado en el poder, el peronismo funciona como una justificación de la pesadilla del presente, según el movimiento de inversión señalado, no es menos evidente que el presente como época sombría se instaura a partir del comienzo de los años 1940. Por lo tanto, proyectar este efecto de pesadilla sobre los años de trabajo en la biblioteca Miguel Cané (como Borges lo hará más tarde), sobre la Segunda Guerra Mundial y, más tarde, sobre el propio peronismo, implica atribuir a la realidad un estatuto particular dentro de un sistema literario que rechaza toda posibilidad de pensar la relación entre lo real y lo literario en términos de reflejo, de mímesis o de referencialidad. Por otra parte, la situación de Borges en el campo intelectual, con o sin premio negado en 1942, –pero también con o sin desagravio– está marcada, sin tan sólo haberlo pretendido, por la consciencia de generar una literatura que resulta incomprensible e ilegible a sus contemporáneos. Como ya he señalado, la intencionalidad del autor no por natural es menos intrascendente, lo que no quita que

haya intencionalidad al escribir o efectos no previstos y/o no deseados y que éstos se proyecten sobre el productor. Innegablemente deliberado, en Borges el ademán de multiplicación de sentidos del texto no lleva a una apología del carácter trágico de la tarea literaria. Siempre resulta más rentable incorporar estos efectos de la propia literatura en la producción y explotarlos, conservando el sentido del humor. Humor no faltará dado que, en 1942, comienzan las aventuras de Bustos Domecq[69].

La construcción de la idea de "pesadilla" se inicia, entonces, con la expansión del nazismo hacia Europa Occidental (julio de 1940, dice en "*The New Adventures of Ellery Queen*", aunque refiriéndose a un proceso progresivo, "se parece cada vez más a …"), pero sobre todo con el giro, que da el proyecto narrativo borgesiano a fines de 1939-comienzos de 1940, es decir cuando el escritor se impone la tarea de construir una estética que hable de la realidad contemporánea fiel a sus concepciones literarias. En este sentido, Borges trabaja contra la historia. Su búsqueda estética implica ir en el sentido opuesto de sus colegas antifascistas, contra elecciones literarias que parecen coherentes, explícitas, globalizantes y transparentes, en la medida en que están basadas en el concepto de transparencia del lenguaje y en una concepción mimética del arte (Schaeffer 1999). Esto, dicho y hecho sin patetismo, salvo aquel inherente a toda elección, drásticamente atenuado por nuestra perspectiva en este caso: hoy conocemos el devenir exitoso de la obra borgesiana y, en particular, el de sus ficciones de aquella época. Sin embargo, el éxito de una obra y el de un proyecto (en cuanto a su intencionalidad) no van necesariamente juntos; la fama de Borges se construye precisamente a partir de una negación de aquel eje de su proyecto, es decir, pasando bajo silencio, ignorando el intento de generar una estética no realista que trabaje la realidad contemporánea. Las "Assyriennes", derivadas en parte de las formas de leer el "Desagravio a Borges" en *Sur*, de Ibarra-Borges, van en esa dirección y constituyen más tarde la interpretación a partir de la cual Roger Caillois exporta a Borges cuando regresa a Francia, operativo cultural que presenta una faceta rentable también para él mismo. Para exportar a Borges,

69 "Las doce figuras del mundo", primer Bustos Domecq, sale en *Sur* 88(1/1942): 36–52.

entonces, pero también para imponerlo en la Argentina, Ibarra, Caillois y el mismo Borges (en la medida en que se acepta su participación en dicha empresa) usan la lectura de los otros, enemigos o amigos, que perciben su estética como desarraigada de la realidad. Una lectura que ignora algunos de los fundamentos del mismo proyecto y que llevará varias décadas recuperar.

No son buenos tiempos para innovar (tal vez no existan buenos tiempos para semejante tarea). Resistir a la urgencia y al llamado de la transparencia que parece exigir "esta hora del mundo" es también un lujo que puede permitirse Borges en una pequeña comunidad intelectual, donde todos saben "quién es quién", por cuanto las elecciones estéticas no conllevan el riesgo de ser acusado de adhesión al enemigo. Pero también, probablemente, porque nadie tiene tan claras las relaciones entre ideología y estética, sin olvidar la absoluta confusión que parece reinar por momentos en los medios de la época. Si, basándose en esta elección de Borges, se lo puede ignorar, tal como sucedió con el Premio Nacional de Literatura en 1942, y acusar de dar la espalda a la realidad, los participantes del "Desagravio" y otros colaboradores de *Sur,* perciben también su rechazo, pero allí queda espacio para otra figura de escritor: la de aquel que emancipa la obra de sus convicciones personales ("el arte no debe estar al servicio de la política"). Y aunque, como hemos visto, Borges reemplaza la afirmación por una pregunta en 1941 ("¿Debe o no el arte ser un instrumento político?"[70]), no puede decirse que su posición haya cambiado radicalmente.

La cuestión existe, atraviesa la época, y se desplaza de las encuestas en el comienzo de los años 1930, hacia las reseñas (a partir de la segunda mitad de la década del treinta), género que para Borges no tiene nada de menor. Ahora responderla implica un despliegue y un esfuerzo no ya enunciativos (Borges no se vuelve hacia conferencias o declaraciones públicas con el fin de difundir sus ideas) sino escriturarios. Esta figura clásica del intelectual encuentra su lugar en *Sur.* Allí debe enfrentar la época mediante el resguardo de la tarea artística, escribiendo, de vez en cuando, ensayos sobre los acontecimientos socio-políticos, aparece

70 "Edward Shanks: *Rudyard Kipling*", *Sur* 78(3/1941).

como una elección válida. Toda una zona de esta revista y de *Lettres Françaises* responde a esta concepción, al oponer cultura tradicional francesa a barbarie, actitud que adoptan también cierto número de intelectuales y medios en la Francia ocupada y vichysta (Sapiro 1999).

Hay, sin embargo, para Borges, otro aspecto de la cuestión. Si una relación distinta de la que parece predicar la época entre realidad y literatura resulta posible, es porque en un primer momento este vínculo se define para Borges en términos de *competencia*. Así explica que el policial haya emigrado de Estados Unidos a Inglaterra:

> Ese género (acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende) no logró competir con la atronadora realidad de Monk Eastman y de Al Capone y emigró a las Islas Británicas, donde es pudoroso el delito.[71]

Partie perdue d'avance, podría decirse que piensa Borges respecto del fascismo y sus secuelas: la literatura no puede competir con *esa* realidad, en cambio puede recurrir a ficciones "que no aluden siquiera a la realidad" (una vez más, "Ellery Queen: *The New Adventures of Ellery Queen*"). Poco antes, enuncia la competencia que los sueños compartidos podrían hacer a la realidad, y agrega acerca de los mismos que "Sólo más adelante recordé que ya existen los sueños compartidos, que son, precisamente, la realidad. " (En el libro que reseña, compiten la realidad y el universo del álgebra, el protagonista es finalmente devuelto a la primera). Y Borges concluye:

> Sospecho, sin embargo, que me habría gustado mucho más el argumento inverso: el que mostrara la invasión progresiva del mundo cotidiano por el mundo platónico de los símbolos.[72]

Los autores elegidos y los géneros de la cita final de "Ellery Queen …" plantean, precisamente, problemas que reenvían a lo real de modo oblicuo. Las fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon y las obras de teología o de metafísica, fuertemente presentes en la narrativa borgesiana de principios de los años 1940, evocan otra cuestión, también central en la época: las mitologías que crearon los regímenes

71 "*The Four Hearts*, de Ellery Queen", *El Hogar* 19/5/1939: 29.
72 "*Die Unbekannte Groesse* de Hermann Broch", *El Hogar* 19/2/1937: 32.

fascistas (particularmente evidente en la lectura que Borges hace de Stapledon), porque en ellas está contenida la idea de la multiplicación ficcional de los mundos posibles, es decir, la de una literatura fantástica. Aparece, además, estrechamente vinculada a la filosofía: "Baruch Spinoza, geómetra de la divinidad, creía que el universo consta de infinitas cosas en infinitos modos. Olaf Stapledon, novelista, comparte esa abrumadora opinión."[73]. En cuanto a las discusiones verbales, varios textos –ficcionales y no ficcionales– aluden a esta práctica que no siempre se refiere a temas ajenos a lo político como, por ejemplo, "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", "Definición del germanófilo", "Una exposición afligente", en donde se refiere a esta oralidad como un espacio de constitución de su estética.

Los "problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake", también ponen en evidencia la productividad de un sistema de lectura oblicuo. Su proclamada admiración por *The Beast must die* (1938), –en una reseña en *El Hogar* del 24 de junio de 1938– no tiene nada de frívola (salvo en algún sentido particular de la palabra: vacuo por no concluyente, sin sentido pleno)[74]. Si en su reseña Borges evita toda descripción del argumento es, en parte, por el modo en que, en la novela de Blake, la acción se vincula con una concepción particular del derecho a matar a seres indignos. La venganza de Felix Lane se va transformando y justificando en la medida en que conoce al asesino de su hijo y postula el derecho de matar a "la incurable plaga social –la persona que vuelve miserable la vida para todos los que lo rodean" (página 147 de mi populosa edición; ver también: 46–48, 64–67). En varias escenas de *The beast must die,* la radio funciona como "telón de fondo", en particular, en aquélla en que informa acerca del acontecimiento que es considerado por muchos como el comienzo de la Segunda Guerra Mundial: el bombardeo por los japoneses de poblaciones civiles en China, que marca el estreno de la noción de "Total War", aplicada por los japoneses antes que la adoptara la Alemania nazi (Blake 135–137; Richards 1993: 32–44). El debate sobre uno de los grandes problemas

73 "*Star Maker* de Olaf Stapledon", *El Hogar* 20/8/1937: 76.

74 Más tarde lo eligiría como primer volumen de la colección *El séptimo círculo* que dirigió junto con Bioy Casares a partir de 1945 en Emecé.

de la época no se resuelve tan fácilmente en *The Beast must die*; de hecho, Felix Lane no puede matar a George sin estar seguro de que él es efectivamente el asesino de su hijo, –ni siquiera cuando ha constatado el carácter siniestro del personaje y su efecto destructivo sobre los demás, incluyendo al propio hijo de George, a quien Felix quisiera proteger como no pudo hacerlo con su propio hijo. Lane necesita obtener su confesión, recién entonces puede matarlo, lo que implica que cualquier otra consideración acerca del derecho a vivir de los seres perniciosos y, por lo tanto, del derecho a matar, termina siendo intrascendente.

El modo en que la novela de Blake debate una de las problemáticas constitutivas del fascismo (al menos del alemán y japonés), a la vez como "telón de fondo" y como eje que atraviesa la intriga policial, no corresponde exactamente a la elección estética de Borges, pero, sin duda, le interesa en cuanto posibilidad de hablar de lo contemporáneo de modo oblicuo. En su lectura de Ellery Queen juega también la oposición entre una acción (siempre interesante) y un ambiente (en general desagradable), es decir en el modo de trabajar la relación entre ambos[75]. Sin duda, la estrategia narrativa de Nicholas Blake tuvo mayor trascendencia en el cine que en la literatura, si se piensa no solamente en el *film noir* sino también, por ejemplo, en *Die Ehe der Maria Braun* de Fassbinder (1978) donde se reencuentran estos dos elementos: una lectura de la guerra y la posguerra alemanas es propuesta por los programas de radio que aparecen como fondo constante y una secuencia final de retratos de los ministros alemanes de posguerra con excepción de quien marcó la única verdadera ruptura política del período, Willy Brandt (debo estos datos y explicación, como tantas otras cosas, a Florian Ziche).

Descifrando Enigmas

Paradoja si las hay, el efecto de ilegibilidad que provocó la ficción de Borges entre sus contemporáneos no fue deliberado. Su objetivo no era ser oscuro o hermético. Sin embargo, su estética es *deliberadamente*

75 Ibid.

lo que es (faltaba más, que Borges se lanzara a semejante empresa como quien no quiere la cosa…). Sobran razones para pensar que no solamente era consciente de este efecto sino que intentó atenuarlo o, al menos, brindar pistas y claves a sus lectores en el momento en que sus ficciones tienen que enfrentar un circuito más amplio de circulación, es decir, al editarlas en forma de libro. Si lo hace recién después de su publicación en *Sur*, no es porque considere a sus lectores de *Sur* como más perspicaces, sino, precisamente, por la experiencia hecha en la revista. Está en juego, igualmente, el medio en que se edita, puesto que la *forma-libro* permite otro tipo de dispositivos y estrategias editoriales, en particular, a un nivel paratextual (Genette 1987).

En los "Prólogos", tanto de *El jardín* como de "Artificios" (segunda parte de *Ficciones),* pero especialmente en el primero, Borges se dedica a la tarea de identificar sus relatos con un género determinado. La serie de claves que brinda al lector para que encuentre su camino dentro de un sistema narrativo de opacidad confirmada se presentan, sin embargo, bajo la forma de enigmas. Ya en el comienzo del prólogo afirma, no sin ironía: "Las ocho piezas de este libro no requieren mayor elucidación." El gesto corresponde a las declaraciones que hará en 1945 en "Agradecimiento a la demostración ofrecida por la SADE" y consiste en identificar sus cuentos con dos géneros, el policial y el fantástico. De las clasificaciones por géneros, se sabe cuánto pueden facilitar la recepción de las obras porque atenúan el efecto inquietante que suelen tener en el lector ciertos experimentos textuales y mejoran su legibilidad. Pero también pueden estereotipar la lectura. Riesgos inherentes a la publicación que Borges decide correr, aprovechando la veta abierta por la primera recepción de sus cuentos y probando una vez más su infinita fe en lo literario: mejorar las posibilidades de recepción de una obra, poniendo el acento en aquello más fácilmente legible en un momento y en una cultura determinados, no anula la textualidad. El texto sigue allí, abierto a otras eventuales inscripciones. Lo esencial, es que circule. Y arrancarlo a un efecto de opacidad que bloquea su recepción.

Los prólogos son, por lo tanto, espacios en los que Borges soluciona ciertos enigmas de su literatura, mediante otros. La historia de este recurso puede rastrearse en sus notas en *Sur,* escritas entre 1936 y 1944 como reseñas policiales. Borges detecta procedimientos más

allá de sus autores, haciendo de ellos el centro de la reflexión crítica y proponiendo, incluso, que esta metodología podría dar lugar a una nueva forma de historia literaria. El rechazo de ciertas explicaciones fáciles en la narrativa policial ("Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*"[76]), contra la cual reivindica el rigor y el orden de las operaciones del espíritu, aparece como una necesidad primera del género ("Adolfo Bioy Casares: *Luis Greve, muerto*"[77]). Sin embargo, la fábula y la novela policial comportarían un error esencial; la última, que es la que nos concierne ahora, debe su éxito a que toma prestados elementos de otro género, la novela psicológica, lo que la obliga a la multiplicación de falsas pistas y de personajes equívocos, perdiendo su rigor ("Eden Phillpotts: *Monkshood*"[78]). Borges insiste en la cuestión, afirmando que es innecesario que el detective tenga rasgos humanos, historia personal, amores o un físico preciso, argumento mediante el cual desvincula al género policial del realismo y de la realidad ("*The New Adventures of Ellery Queen*"). Continúa en esta línea cuando afirma que el policial no nace a partir de acontecimientos político-sociales sino que deriva de Poe: toda una defensa de la autonomía textual y un pronunciamiento frente a todo determinismo entre literatura e historia ("Roger Caillois: *Le roman policier*" y "Observación final"). Enuncia, entonces, una definición del género policial, según la que lo esencial no es la solución del problema (ni la metodología de la pesquisa, cuestión usada a menudo para clasificar los policiales) sino la creación del problema en sí: una novela policial sin problema es inimaginable, pero puede existir una sin detective. Así, demanda que el género sea estudiado en función de los problemas como, por ejemplo, el célebre caso que plantea el crimen cometido en una pieza cerrada, cuyos diferentes tratamientos historiza ("H. Haycraft: *Murder for Pleasure*"[79]). También en esta nota, Borges enuncia por primera vez una idea que retoma en "La flor de Coleridge"(1945)[80]: emancipar la historia literaria de los nombres de los autores y los títulos de obras, tal como lo propone ya Paul Valéry, a

76 *Sur* 18(3/1936): 85–86; publicado también en: *Obra* 7(6/1936): 47.
77 *Sur* 39(12/1937): 85–86.
78 *Sur* 65(2/1940): 110–112.
79 *Sur* 107(9/1943): 66–67.
80 *La Nación* 23/9/1945, 2da sec.: 1; en *Otras Inquisiciones* a partir de 1952.

quien Borges atribuye la idea, agregando una frase que los incorpora a ambos en un *continuum*:

> No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en Concord (Massachusetts), otro de sus amanuenses había anotado: "Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente" (Emerson: *Essays*, second series). *(Sur* 107(9/1943): 66–67)

El siguiente punto de interés también concierne a un procedimiento del cual traza una genealogía: el tipo de policial cuyo narrador dice o insinúa en el final que él es el asesino. El objetivo se hace evidente cuando proclama la importancia del lector (a quien hay que interesar, no abrumar e intimidar) y del argumento múltiple que lleva a una reivindicación de la literatura inglesa, de mayor rigor que la francesa ("José Bianco, *Las ratas*"[81]). Su reivindicación de la lectura como placer y la importancia del lector, continúa con la insistencia en el carácter artificial del género y con la identificación de una cuestión más para la que propone una solución, la ubicación de la acción: si la trama policial fue escrita en Buenos Aires, la ciudad no debe figurar o debe hacerlo deformada como en "La Muerte y la Brújula" ("Manuel Peyrou. *La espada dormida*"[82]). Sobre este cuento se extiende en el prólogo de "Artificios", más breve y menos específico que el de "El jardín…", proponiendo una serie de claves que, aunque oblicuas, permiten solucionar precisamente el enigma de la ciudad y relacionar las dos partes del libro: en "La muerte y la brújula" (sección "Artificios") Triste-le-Roy reenvía a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (sección "El jardín de senderos que se bifurcan") a través del Hotel de Adrogué.

Una de las principales funciones de los prólgos es, entonces, afirmar la continuidad entre las dos partes del libro, subrayando el carácter de antología de *Ficciones*[83]. Borges atribuye al paratexto una función aclaratoria, pero mediante la creación de nuevos enigmas. Leídos *a*

81 *Sur* 111(1/1944): 74–78.
82 *Sur* 127(5/1945): 73–74.
83 Sobre esta cuestión, ver el iluminador Canaparo 2000: 199–247.

posteriori de los relatos, los prólogos contienen resoluciones de zonas que, en aquel tiempo, podían presentar dificultades de legibilidad: exhibir los enigmas como tales, proponer claves que demandan otro tipo de desciframiento mediante un desplazamiento de los enigmas. De hecho, en esta etapa de la ficción borgesiana, no habría narración posible sin enigma. Índice de la función que cumple el policial en el pasaje de Borges a la ficción y, a la vez, ruptura con los modos tradicionales de desciframiento de enigmas policiales (en sus relatos después de "Hombre de la esquina rosada", rara vez se trata de descubrir a un asesino o el motivo del asesinato), el enigma se expande en la ficción borgesiana. Sin embargo, casi toda la narrativa de los años 1940 gira alrededor de un mismo eje: el vínculo entre lo real y lo literario, que sus cuentos plantean como un enigma de orden literario. Así aparece en el primer párrafo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", –primer relato de *El jardín de senderos que se bifurcan* y después de *Ficciones*:

> Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal. (*Ficciones* 1944: 11)

Un texto que presentara un enigma, y ese enigma sería una realidad. Ya unos años antes, en una de sus crónicas sobre policiales en *El Hogar*, presenta una idea similar bajo la forma de una novela policial imaginaria:

> Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justificarán ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua delicada infracción de sus leyes.) ("*Excellent intentions* de Richard Hull", *El Hogar* 15/4/1938: 26).

¿En qué consiste esa novela policial concebida una noche de 1935 o 1934 al salir de un café en el barrio del Once? Dice haber olvidado los "pobres datos circunstanciales" (aparece aquí, la recurrente idea según la cual los detalles, descripciones y precisiones empobrecen el texto, contraria a la novela realista y naturalista), pero no el plan: "urdir una

novela policial de tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agrega una frase ambigua –por ejemplo: "y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual"– que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, la verdadera." El recuerdo viene a cuenta de la total banalidad del enigma de un policial de Richard Hull, en el que debería encontrarse ese tipo de estrategia narrativa, pero Borges sigue: "no veo ese argumento secreto por ningún lado." Y concluye, de modo que recuerda la estrategia ensayada en "Hombre de la esquina rosada": "El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el 'detective'…"

Una continuidad en cuanto a la función atribuida al lector, acompañada de una variación en cuanto al objeto del enigma. La literatura de Borges se desplaza hacia aquello que no alude a la realidad sino que la interroga como si ésta fuera un enigma, como si la literatura no pudiera crear otro vínculo con lo real que el de una interrogación permanente. Su escritura está atravesada por la idea de una codificación ficcional permanente de la realidad, por la circulación de códigos secretos y por el concepto de desciframiento o decodificación. También, de algún modo, cabe pensar que se trata de una problemática de época, si es que existe tal cosa. Entre los códigos usados durante la Segunda Guerra Mundial, el más célebre fue el de "Enigma", una clave alemana descifrada por los ingleses quienes, sin embargo, continuaron comportándose como si no la hubieran descifrado para que sus enemigos no la modificaran y poder, así, seguir accediendo a sus informaciones. La posición de quien descifra. El carácter intrascendente de lo que se descifra. El itinerario de aquel que busca codificar. Dicho de otro modo: *¿quiénes leen?* y *¿quiénes escriben?*

El relato, el caos y las cosas (Borges ante las ficciones del mundo)

En su célebre introducción a *Los Protocolos de los Sabios de Sión* de 1937, Julius Evola afirma que el problema que plantea este libro no es el de la *autenticidad* sino el de la *veracidad*. También señala que los enemigos del antisemitismo han cometido el error de concentrarse en el problema de su autenticidad: probaron que el texto era un plagio y, por ende, una falsificación creyendo solucionar así la cuestión y destruir su credibilidad (1938: 13). Cuando los procesos de Berna (1934 y 1935) demostraron que este panfleto era una falsificación, la mayoría de los antisemitas se orientaron hacia nuevos argumentos en defensa ya no del texto sino de su "contenido", tendencia que, de hecho, se encuentra en la introducción de Sergyei Nilus de 1905 (*Los Protocolos*... 1984: 32). Hubo también antisemitas que discutieron la autenticidad del panfleto mediante argumentos que pueden suscitar la nostalgia de sus defensores, como el zar Nicolás II que, violentamente antisemita y propenso a dejarse impresionar, se habría negado a creer en *Los Protocolos* cuando le fue presentado el manuscrito, alegando que las buenas causas no deben ser defendidas mediante métodos viles[1]. Evola, en cambio, busca un modo sutil de defender "la verdad de los *Protocolos*", llegando a sostener que la divulgación misma del documento atenta contra su autenticidad: si se tratara realmente de las actas de una reunión secreta donde los jerarcas del judaísmo planearon un complot para dominar y esclavizar el mundo, no se hubieran publicado ni difundido. En este punto se perciben los límites de la comprensión que Evola tuvo del fenómeno puesto que, como veremos, el "secreto" es un elemento constitutivo de este tipo de estructuras.

1 *Encyclopaedia Judaica*: 581–583. Según Norman Cohn, los Protocolos estaban efectivamente destinados a ser leídos por el Zar Nicolás II, pero no precisa si lo fueron o no (Cohn 1967: 108).

Resulta triste coincidir, siquiera parcialmente, con personajes e ideologías que se aborrece aunque, en este caso, no se trata de un acuerdo en cuanto a valores o posiciones sino de la interpretación de un fenómeno cultural. Los procesos de Berna motraron que *Los Protocolos de los Sabios de Sión* no eran auténticos, pero, como lo afirma Evola, esta demostración no atenuó ni su difusión ni sus efectos, menos ingenuos y burdos de lo que solemos imaginar. De hecho, los límites de una demostración basada meramente en argumentos de orden filológico y en el concepto de *autenticidad textual* no fueron percibidos en la época, salvo por algún que otro Julius Evola (Cohn 1967: 82–110). Si la demostración se concentraba en el texto y las circunstancias de producción del panfleto, su recepción se proyectó sobre un imaginario social que lo percibió como *verosímil* en una época en que el antisemitismo se politiza y se estatiza.

No faltaron en Argentina representantes de esta tendencia, algunos pasivos, otros militantes. Podemos contar entre los últimos, al escritor Hugo Wast[2] quien propuso en sus novelas *El Kahal* y *Oro* (1975; edición original de 1935), una lectura de *Los Protocolos*, tal vez menos interesante y más burda que la de Evola, pero que va en el mismo sentido:

> Sin pronunciarme sobre la insoluble cuestión de la autenticidad de *Los Protocolos*, me limitaré a decir que con buenas palabras los judíos alegan que son falsos; pero, con hechos, todos los días nos prueban que son verdaderos. *Los Protocolos* serán falsos…pero se cumplen maravillosamente.
>
> (30, nota 2, Prólogo a la edición original)

Y Fernando Adalid, el abnegado y honesto estanciero argentino, cristiano y trabajador, héroe de *El Kahal*, sostiene:

> Que aunque no sean las actas secretas del congreso israelita que se reunió en Basilea en 1897, pueden ser muy bien una síntesis fidelísima, hecha por alguno de los congresales. ¿De qué manera la obtuvo el profesor ruso Sergio Nilus, que la

2 Hugo Wast, cuyo verdadero nombre era Gustavo Martínez Zuviría (1883–1962), adhirió a un nacionalismo conservador y ocupó cargos oficiales bajo los gobiernos de Uriburu (director de la Biblioteca Nacional) y de Castillo (quien lo nombró interventor de la provincia de Córdoba y luego ministro de instrucción pública).

> publicó en 1902? Es un misterio. Naturalmente, los israelitas se han apresurado a desautorizar *Los Protocolos*. "¡Apócrifos!", dicen. ¡Bah! Sería ingenuo pretender que confesaran su autenticidad. (147)

La visión de Wast y la de Evola no son realmente contradictorias. Como todo *best-seller*, *El Kahal* y *Oro* ficcionalizan voluntariamente *creencias* (o mejor dicho, discursos) que marcaron una época. En este sentido, pueden considerarse una ficcionalización de *Los Protocolos:* Wast asume en su escritura la tarea de divulgar esta obra en forma de folletín. Si en el "Prólogo" opone el carácter falso del texto a los "hechos" (que demostrarían la verdad de su contenido), en la ficción, oscila entre dos ideas: o bien considera que no son "documentos oficiales" del congreso de Basilea pero sí testimonio de éste o bien que quienes niegan su autenticidad son los únicos interesados en mantener oculta esta verdad, es decir los judíos. Entre los nacionalistas de aquel momento, el célebre Monseñor Franceschi, por entonces director de *Criterio*, opuesto al antisemitismo violento, criticó abiertamente esta posición de Wast: sobre *Los Protocolos*, afirmó que "hace ya años que la crítica –católica y neutra– los desecha: la falsificación está demostrada documentariamente" (citado por Senkman 1991: 131)

Esta posición fue también la de Manuel Gálvez quien polemizó con las novelas de Hugo Wast y con los medios que apoyaban esta visión antisemita. Como lo señala Senkman, puede verse aquí "el límite que separaba el discurso antisemita de intelectuales influyentes del catolicismo argentino respecto de otros nacionalistas fascistas movilizadores". Agrega que Gálvez y Franceschi bregaban por una república cristiana que tolerara socialmente al judío, pero lo excluyera del ámbito político mientras Wast los combatía hasta que se convirtieran. Dentro de esta última tendencia existía una línea más radical, que exigía su expulsión de la nación, línea que, por ejemplo, sostuvo *Crisol.*[3] La posición de Wast, según aparece en su literatura, es más compleja. En *El Kahal* realiza el milagro de sintetizar dos visiones opuestas del llamado problema judío: la que predica que el judaísmo es una marca indeleble y la que propone redimirlos por la conversión. En el final, Mauricio

3 Senkman 1991: 132; 126–140, para la cuestión del nacionalismo ante la cuestión judía y la polémica entre Wast y Gálvez.

Kohen se convierte, fascinado por las manifestaciones del Congreso Eucarístico de Buenos Aires. En otras palabras, la eficacia y el orden con que las masas acuden lo convencen de la superioridad espiritual del cristianismo, en una época en que tales manifestaciones son típicas del fascismo. En *El Kahal*, por lo tanto, confluyen los fieles a la catedral así como también el fascismo y el cristianismo, es decir, el cristianismo renueva y afirma su identidad mediante la adopción de un modo de expresión propio del fascismo de la época. Fascismo y cristianismo se funden en una versión local argentina, asocian sus identidades y se unen contra "el complot judío".

Como lo señalara Borges en "Una exposición afligente", donde como ya vimos, reseña la *Historia de la literatura alemana* de Vilmar nazificada por Johannes Rohr, las concentraciones y desfiles masivos del fascismo italiano y del nazismo marcan un momento de comunicación espiritual entre el pueblo y el líder[4]. Si para Rohr, la literatura alemana está contenida en momentos como éste, para Borges *también* exhiben algo de la esencia del nacionalsocialismo tal como la entiende este régimen, puesto que muestran que el Espíritu ("der Geist") del pueblo alemán se sitúa no en una tradición literaria o cultural, sino en este contacto entre el espíritu del líder y el del pueblo. Para el fascismo, no habría alienación de las masas, sino encuentro con la esencia misma del propio pueblo gracias a la comunión con el líder.

El complot nacionalista

El éxito, la difusión y el carácter verosímil de *Los Protocolos* se deben en parte a que, como afirmara Evola, el texto retoma y se apropia una concepción del mundo cuya adopción y explotación, cuya politización marcó de manera incontestable los años 1930 en Occidente.

4 Borges cita la siguiente frase de Rohr: "Ríos de fuego de una potencia verbal hasta entonces inaudita en tierra alemana se desbordaron sobre el pueblo: los grandes discursos del Fuehrer, henchidos de altos pensamientos y sin embargo abiertos de par en par a la comprensión del hombre sencillo, sostenidos por una esperanza remota, casi invisible y sin embargo inmediatamente acatados." (la traducción es probablemente de Borges) Vilmar/Rohr: 66.

¿Cuál sería esta concepción que se presenta como una verdad sostenida en una falsificación? Una verdad o varias. Detrás de una realidad que aparece como caótica, existe un orden, considerado como oculto aun cuando se lo publicite abiertamente. Lo esencial es *la idea de lo oculto y* no que realmente lo sea, algo que determina la complicidad de cuantos la comparten y crea lazos de solidaridad entre ellos. Dicho orden resulta de un *complot* o *conspiración* organizado por un grupo percibido como solidario e internacional, que intenta mantenerse oculto y cuyo objetivo es dominar el mundo. Los antisemitas del siglo XIX y XX no inventaron este esquema, ni siquiera la idea que el mundo responde a un orden oculto, como lo demuestra el hecho que *Los Protocolos* sea un plagio de un texto de Maurice Joly de 1864 que, a su vez, recoge una larga tradición. Para los antisemitas de esta tendencia, el grupo de conspiradores son los judíos, pero otros fueron identificados con ese rol en épocas distintas: los masones, los jesuitas, los comunistas (nótese la asimilación entre judíos y bolcheviques, típica tanto en el nazismo como en cierta zona del filo-fascismo argentino). Hubo también quienes sumaron categorías y hablaron de un "complot judeo-marxista" o de uno "judeo-masónico-bolchevique". Para un populista delirante como Sergyei Nilus, hay, incluso, un complot dentro del complot: "Confiamos en que los gentiles no abriguen sentimientos de odio hacia la masa crédula de los israelitas, que ignoran el pecado satánico de sus cabecillas –escribas y fariseos– que han dado la prueba de ser la destrucción de Israel" (*Los protocolos...* 1984: 33). Solamente los líderes son culpables entonces. Es más, son traidores a Israel puesto que engañan al pueblo, engendrando su destrucción.

En la Alemania nazi, esta concepción del mundo se transforma en un elemento esencial del proyecto estatal *–se politiza* y *estatiza*. Las interpretaciones sobre el lugar que ocupa en el Estado nacionalsocialista, sin embargo, difieren. Testimonios como el de Klemperer muestran hasta qué punto el antisemitismo no es una cuestión lateral para el Tercer Reich, sino uno de los pilares sobre los que se constituye porque

el exterminio es uno de los objetivos principales de la guerra para el régimen[5].

Según Evola, *Los Protocolos* sostienen que existe un único modo de contrarrestar y resistir a este complot: "solamente el dominador que base su autoridad en un "derecho divino" podrá aspirar realmente al imperio universal". Agrega que únicamente en caso que en el campo enemigo apareciera alguien semejante, se podría enfrentar a los *Sabios Ancianos* y, entonces, el conflicto entre ambos "sería de tal carácter, como el mundo no conoce aún igual." (30). En *El Kahal* y *Oro,* Wast sigue la lógica de *Los Protocolos* cuando propone la idea de desarmar el complot judío mediante otro complot: Adalid, Berta Ram y Mauricio Kohen hacen creer que el químico Julius Ram puede fabricar oro gracias a una antigua fórmula alquimista con lo cual baja el precio internacional del metal, logrando así contrarrestar el poder de los judíos. Es verdad, ninguno de ellos impone explícitamente la impostura, ni siquiera necesitan mentir abiertamente, sólo crear una "ficción". Como, según ellos, lo hacen los judíos, usan la especulación y otros medios de sugestión para que esta idea se imponga y se difunda, sin llegar a tomar medidas "abiertamente deshonestas". Los "honestos ciudadanos" retoman, por lo tanto, los métodos atribuidos a los judíos, pero para usarlos con un fin presentado como noble. Es emblemática, en este sentido, la figura de Julius Ram quien, aunque judío, es también víctima de esta "mistificación" que lo llena de oprobio y acaba con su reputación de hombre de ciencia y con su vida. Pero antes de morir, asegura que no lo avergüenza haber sido el instrumento de la destrucción del poder del Kahal. Para desactivar un complot, hay entonces que montar otro. Si se ha vuelto difícil negar que *Los Protocolos* sean una ficción, en las novelas de Wast se les opone otra ficción.

5 Hay numerosos ejemplos en su diario (2000), en particular: pp. 511–512; *LTI*: 176–190; 227–238. Ver también el testimonio de Primo Levi, *Se questo é un uomo* (1958), así como en los materiales reunidos para el Juicio de Nuremberg (*Nazi Conspiracy and Aggression*… 1946). Giorgio Agamben, siguiendo al Foucault de *Il faut défendre la société* (1997), propone una interpretación del por qué del lugar central que el exterminio tuvo en el contexto de la biopolítica nazi (1999: 108–111).

No cabe duda de que tanto la propuesta de Wast como la de Evola están marcadas por el contexto político. En la lectura que Evola hace del panfleto, una idea tradicional del *Imperio* vendría a oponerse a semejante complot, la del imperio a cuya cabeza se encuentra un *líder*: nada muy original, dada la fecha del texto del italiano Evola, 1937. Pero si en la época, el régimen de Mussolini y el de Hitler se identifican con la idea de Imperio (el *Reich* alemán, el *Impero* italiano), también Inglaterra es un *Imperio;* por razones geográficas (porque tiene colonias), pero, esencialmente, por el tipo de imaginario que crea tanto en la metrópoli como en las colonias acerca de su propio funcionamiento y por el tipo de saber (y de utopía del saber) que genera (Richards 1993). Entre los defensores del fascismo, el Imperio es lo contrario: un sistema que, ante todo, debe tener, como anuncia Evola, un guía, un *líder* y desarrollar un sistema, organizado a partir de una suerte de sociedad secreta.

¿Qué concepto se opone en Borges al de Imperio según la concepción fascista? Si es verdad que en parte recupera la tradición literaria de la Inglaterra Imperial, tanto en su época de expansión como de regresión, no deja de ser evidente que la noción misma de Imperio adquiere, como lo propone la *Encyclopaedia Britannica,* onceava edición, una dimensión ficcional (tomo 9: 356). El imperio marca un modo de lograr una unidad simbólica cuando la de otro tipo implicaría una uniformización de las partes del mundo concernidas; las prácticas son individuales, la concepción que las une simbólicamente es sólo una. Los extremos que reúnen el desarrollo de este concepto predominante en la Inglaterra de fin y principio de siglo son, para Borges, Macaulay y Kipling;

> En los *Lays of Ancient Rome* de Macaulay (tan vilipendiados por Arnold), Roma es casi una metáfora de Inglaterra; el sentimiento de la identidad de las dos es el tema fundamental de la serie *Puck of Poock's Hill*, de Kipling. Identificar el Imperio Romano con el Impero momentáneo y pomposo que Mussolini frangolló a la sombra del Tercer Reich, es casi un juego de palabras.
> (“Nota sobre la paz”: 9, nota 1)

Inglaterra puede, entonces, ser una metáfora de la Roma antigua y ambas contraponerse a los imperios fascistas. Suele asimilarse la visión de Borges del imperio británico con la que Inglaterra tenía de sí misma en la era victoriana, en la cual los circuitos de saber constituyen un vínculo imaginario entre los diversos recovecos del imperio. Sin embargo, y

a pesar de que en ambas la ficción juega un rol determinante, Borges difiere respecto de esta concepción: “Yo pienso en Inglaterra como se piensa en una persona querida, en algo irremplazable e individual” (ibid., 10). Una persona, pero de carácter abstracto, lo que equivale a decir que Inglaterra no se puede encarnar en un individuo preciso –contrariamente al modo en que en Hitler se encarna Alemania y en Mussolini Italia para sus partidarios, –y más tarde el peronismo en Perón. El “universo Inglaterra” suscita afectos habitualmente proyectados sobre seres individuales: es una totalidad, pero a la manera del sujeto en Borges: un todo fragmentario, disperso, una “nadería”. Los nombres de naciones son necesarios para pensar la historia, afirma al comienzo del mismo “Nota sobre la paz”, revisando la idea de H. G. Wells para quien cada país consta de niños, mujeres y hombres y no de un único nombre. Según Borges, “tales nombres son ideas que operan en la historia, que rigen y transforman la historia.” y que pueden recorrer el camino opuesto, es decir, convertirse en individuos con quienes mantener una relación personal.

Contra el *humanismo* difundido después de la Primera Guerra Mundial, que insiste en que del otro lado de la frontera (y de la trinchera) hay seres tan humanos como uno, Borges propone nuevos modos de revocar el patriotismo. Escribe Yu Tsun en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes”[6]. ¿Es un discurso pacifista el de Yu Tsun? De algún modo. Pero, seguramente, no corresponde al pacifismo nacido de la Primera Guerra Mundial, a pesar de que el texto se ubica en ese período. Si, a partir de aquí, se plantea “la duda de saber si todo lo que hay dentro de un país puede ser una expresión de éste”, tal como lo propone William Rowe (1999: 228), el país-individuo escapa a todo nacionalismo. Como lo reitera de manera más explícita Borges en 1978, durante uno de los exabruptos nacionalistas anti-chilenos de la última dictadura militar argentina (1976–1983), “los hombres no se miden con mapas”[7].

6 *Ficciones* 1944: 116.

7 “Los hombres no se miden con mapas”, *La Prensa* 6/9/1978, 1era sec.: 9..

Tanto la fecha como el estatuto de este texto marcan la práctica, tardía en Borges, que corresponde a su transformación en una figura mediática en Argentina (y progresivamente fuera del país) de *explicitación* de sus concepciones literarias. Generalmente oral, pero no necesariamente, lo seguro es que se da en los medios: Borges habla y/o escribe en el contexto de alguna polémica y aprovecha para asentar de manera explícita los principios que rigieron y rigen su literatura. En "Los hombres no se miden con mapas", la frase: "mis milongas de orilleros no son didácticas" sintetiza una serie de estrategias a las que había apostado su literatura precisamente en un momento en que el clima de época lleva hacia una literatura con esta tendencia. El artículo en cuestión comienza así: "Es común y a veces necesario tener que defenderse de un agresor; mi curioso destino quiere ahora que me defienda de un defensor", paradoja mediante la cual Borges, que había sido acusado de no apoyar la causa nacional, en vez de contestar a sus acusadores, ataca a quien intentó defenderlo (el periodista Manfred Schönfeld de *La Prensa,* quien fuera, por otra parte, alumno del Colegio Pestalozzi[8]). Una vez más, nos encontramos con el célebre culto borgesiano de la paradoja, que reviste una forma particular en él, puesto que se exhibe como fuertemente cargado de ideología y no como una figura retórica vuelta sobre sí misma. ¿Qué hay en la defensa de Schönfeld que sea más irritante que la acusación de que Borges fue objeto? La idea que su literatura pueda ser didáctica (mucho más grave que ser acusado de no interesarse en causas territoriales nacionales).

Hay, en este texto, al menos otro aspecto esencial con relación a la problemática que nos interesa. Después de cuestionar el axioma "*My country right or wrong*", Borges precisa que no lo admite ni siquiera en inglés y que

> En lo que se refiere a la Guerra de la Independencia, en la que fuimos compañeros de armas chilenos y argentinos, entiendo que no hay motivo alguno para avergonzarnos de las jornadas de Chacabuco y de Maipú. Yo afirmé que la guerra que nos amenaza sería una insensatez y un crimen, no que toda[s] las guerras lo sean.

8 Jackish 1989: 264–265.

Contra el nacionalismo patriotero del gobierno militar de los años 1970, recuerda entonces el momento de constitución de la nación. Si la historia oficial la presenta como el origen de la Argentina como país, también es un momento en que la idea de una frontera entre Argentina y Chile carece de sentido, en un momento en que el conflicto creado por el gobierno militar es, precisamente, un conflicto de frontera. Un suicidio vendría a ser la idea de una guerra nacional contra Chile, –ya sea porque acarrearía la muerte de muchos argentinos o porque desde la perspectiva de Borges, ambos países siguen siendo aquellos territorios que a principio del siglo XIX combatieron juntos contra España: pelear contra Chile sería como hacerlo contra uno mismo. Y el nacionalismo capaz de llevar a semejante guerra vendría (naturalmente) a ser un disparate o, como diría Panesi, una puerilidad nacionalista (Panesi 2000ª: 131). Como veremos al final de este capítulo, la literatura de Borges exhibe una marcada preferencia por espacios y personajes fronterizos: la frontera no es una línea, sino un espacio –como en la literatura gauchesca. Parafraseando al Otto Dietrich zur Linde de *Deutsches Requiem*, puede decirse que, según Borges, morir por una frontera es más fácil que vivir con ella.

Las guerras de independencia no buscan la expansión de un territorio sino la liberación de un poder impuesto. Los imperios, en cambio, funcionarían ganando y perdiendo territorio. Expansión y regresión, sin embargo, no implican una sucesión temporal. En Borges, se superponen en la medida en que toda estrategia de unión y control adquiere necesariamente un carácter opresivo. No solamente se subraya la utopía de control proyectada por el imperio, sino que el despliegue fuera del territorio-nación, más allá de las fronteras de la metrópoli, dibuja un mapa meramente ficcional, traza los límites de un saber que no existe sino en una enciclopedia, lo que se ha dado en llamar un *saber de archivo*[9].

En este punto, podemos volver a *Los Protocolos* y al antisemitismo de la época: el problema de los judíos sería (según el imaginario de época) la falta de un territorio-nación a partir del cual legitimar la

9 Ver el ya clásico studio de Richards (1993: 3).

expansión violenta, como los imperios europeos, por lo tanto, extienden su nacionalismo sobre las fronteras de las otras naciones de un modo *oculto*. Quien no tiene un territorio propio, aspira secretamente a apropiarse el mundo entero, –tal sería el credo de este nacionalismo antisemita, por lo menos en su versión argentina: la ausencia de fronteras determinaría este tipo de infiltración dominadora, una suerte de secreto imperialismo, una suerte de red que se expande por sobre las fronteras de los Estados-Nación y que desconoce sus fronteras. Si se posee un territorio, en cambio, la conquista imperialista se legitima, –en parte (es claro) mediante el argumento de resistir y contrarrestar la supuesta expansión de otros Estados y la amenaza de un grupo al que se atribuye un complot de dominación. Semejante ideología explica, en parte, la percepción de los judíos como "israelitas" y como una nación, recurrente en la literatura antisemita argentina de los años 1930, cuando el antisemitismo se expande: antes era común en la élite, pero, por entonces, se enraizó en otros sectores sociales: "…los judíos fueron elevados a símbolos sin rostro de todo lo que era incomprensible e intolerable en el mundo moderno"[10].

Apoyándose en su propio territorio, los imperios de la época oficializan y legitiman su expansión. La nación judía, desprovista de un suelo propio, no puede proceder de ese modo: sólo puede (una vez más: según el imaginario de la época) conquistar en nombre del oro. La patria de los judíos, por definición sin patria, sería el oro, aman el oro como los ciudadanos de otras naciones a su país. Así, territorio nacional se opone a acumulación de oro. Se genera, de este modo, la obsesión según la cual los judíos buscan apoderarse de todo el oro para controlar el mundo y destruir el trabajo. Al poner este metal en el corazón de una nación judía sin territorio propio, se la dota de una peligrosidad inherente, constituyéndola en amenaza para la propia nación ya que el oro se sustituye al poder, a la ley y a la soberanía de los demás países. El complot judío cuestiona las fronteras de los Estados modernos porque el oro dibuja un mapa de dominación y de control invisible que no se materializa en institución alguna, pero que constituye un territorio tentacular. Según esta concepción del judaísmo, como poder estatal sin

10 Newton 1995: 169–170.

Estado –o donde el Estado es el oro–, los judíos atentarían contra los Estados nacionales y, sobre todo, contra el nacionalismo de la época: los únicos modos de detener la superposición de "un Estado dentro del Estado" (como se decía en la época) por encima de las fronteras del propio territorio sería la expulsión, la conversión o la supresión.

Llegamos, entonces, a otra estructura simbólica omnipresente en la época de los nacionalismos y sus crisis. A una estructura de fronteras geográficas y de pensamiento, estrictamente demarcadas, se superpone la amenaza de redes que atraviesan esas fronteras, dibujando otros mapas de poder y representación. Al grupo al que los Estados nacionales atribuyen este funcionamiento se lo constituye en "enemigo de la nación" (masones, judíos, comunistas, etc.) y toda violencia y violación de los derechos en que se basan estos Estados se justifican con tal de erradicarlos. En ellos, se encarna la figura temible, herencia del siglo XIX y ya por entonces asociada a los judíos como hemos dicho, de los individuos con una doble fidelidad. Sin embargo, a partir de la identificación con un Estado pueden definirse diferentes ejes de patriotismo.

Los conflictos creados por la imposición de esta estructura por los Estados nacionales instaurados (o afianzados) en el siglo XIX insiste en los cuentos de Borges. ¿Debe el Yu Tsun de "El jardín de senderos que se bifurcan" ser fiel a una alianza política, a quien ha descifrado el enigma de su antepasado o a su raza? En cuanto al Ryan de "Tema del traidor y del héroe", ¿debe ser fiel a la versión de Nolan y perpetuar así la impostura que hace de su antepasado un héroe cuando es en verdad un traidor, sirviendo así a la causa de la constitución de un Estado irlandés autónomo? ¿Debe revelar la verdad y ser así fiel a la Historia? ¿O debe insertarse en la trama? Ser fiel a una u otra trama, la que refuerza la odisea nacional o la que privilegia la verdad histórica. Siempre hay una tercera posibilidad en Borges, aunque esté generalmente marcada por el fracaso y, eventualmente, por la muerte. Incluso, en "La muerte y la brújula", vemos superponerse estas estructuras: identidad racial (los crímenes pueden tener como móvil el antisemitismo), identidad cultural asumida por Lönrot (la de un detective a la vez intelectual y tahúr), otra identidad cultural, la que une a Lönrot y Scharlach, la historia literaria de los *guapos* y *gángsters* del Buenos Aires de los años 1940.

El orden engendra caos (y viceversa)

Presuponer que la realidad tiene la apariencia de un caos detrás del cual existe un orden oculto constituye un llamado al desciframiento con el cual se genera una proliferación de sistemas interpretativos que engrandecen esa figura del mundo moderno, *el descifrador*. No es nueva la idea de definir la escritura de la modernidad como una producción organizada alrededor del deseo de traducir lo incoherente en algo coherente, lo inarticulado en articulado, lo no dicho en dicho, avanzada en particular por quienes reflexionan sobre el papel del género policial en nuestra cultura[11]. En suma, el mundo moderno estaría atravesado por una obsesión del descifrar, decodificar, revelar, descubrir, que lleva a postular el caos como figura de lo real; acceder a la verdad oculta permitiría resolver este caos aparente en una narrativa comprensible, estable, coherente. Obsesión que lleva a postular los límites del acto mismo de interpretar y los peligros que puede acarrear.

Cuando se trata de pensar sistemas de interpretación del mundo como el nazismo, surge con una facilidad alarmante la idea de la sobreinterpretación: estos sistemas no interpretarían el mundo sino que constituirían casos de abuso interpretativo. Es lo que el hermeneuta Umberto Eco llama "sobreinterpretación" y también "interpretación paranoica": la dupla "interpretación-sobreinterpretación" es expeditivamente redefinida por él en términos de "interpretación sana e interpretación paranoica" (1998). La "interpretación paranoica" es aquella que ve por detrás de las cosas un secreto. Eco propone acudir al consenso de la comunidad como garantía de "interpretación sana", pero sin definir sus límites: en un caso como el antisemitismo del nacionalsocialismo (citado por el mismo Eco como ejemplo de "sobreinterpretación"), ¿cómo se definiría la comunidad? Si se trata

11 Thompson 1993: 111–112. El objetivo de Thompson es mostrar que el modernismo es una forma de ficción detestivesca y que las ficciones detectivescas son una forma de modernismo (120). Sin embargo, esta búsqueda de algo remoto descripta por Thompson parece ignorar que ese "Remoter Something" es ya en sí mismo una construcción del texto, así como lo son los mecanismos que generan la ilusión de un sentido oculto de la realidad y de la existencia de un orden detrás del caos.

de la alemana, según el criterio de Eco, sería una sana interpretación de la realidad. Aun cuando se extendiera la noción a una "comunidad internacional", nos encontraríamos con un grupo plausible de ser considerado una comunidad que avalaría esta interpretación. El *commun sens* tiene su trascendencia en la filosofía de tradición anglosajona, pero su extensión a ciertas cuestiones de orden literario y cultural resulta problemática, especialmente, cuando estas categorías son a su vez proyectadas hacia la interpretación en el "sentido común" de la palabra, la visión de la realidad banal que tiene cada uno de nosotros.

Aunque hubo otros menos exitosos, los dos sistemas epistemológicos que dominaron la tradición crítica del siglo 1920, marxismo y psicoanálisis, participan de este intento de explicación del mundo de la modernidad y sus órdenes y comparten el presupuesto de la búsqueda de un orden más allá del caos. Borges es, en esta época, uno de los tantos intelectuales que señala el marxismo, el psicoanálisis y el nazismo como los tres grandes sistemas contemporáneos que proponen una visión *totalizante* del mundo con dos ejes en común: quien se atribuye la función de *descifrador* legitima su posición mediante la postulación de una realidad caótica; las estructuras que se designan como ocultas tienen un carácter ficcional. Incluso cierta zona del marxismo de aquel entonces hereda esta *Weltanschauung* que pulula de manera alarmante después de la Primera Guerra Mundial, en versiones sofisticadas tanto como burdas y que, de un modo esquemático, suele atribuirse a la crisis desatada por esta guerra. La necesidad de un orden traza mapas divisorios y crea solidaridades y enemistades variadas: proletarios *versus* capitalistas, judíos *versus* cristianos o arios, intelectuales *versus* no-intelectuales, cristianos *versus* otras religiones. En los años 1920 y 1930, las cosas se complican al superponerse estas fronteras a los nacionalismos.

De esta concepción del mundo resulta, invariablemente, la identificación de un grupo determinado –aunque presentado como misterioso y deseoso de mantenerse oculto– al que se atribuye la intención de dominar el mundo, "el plan de una guerra oculta" (Evola: 14). Quien atribuye el complot, pone en marcha una estructura persecutoria contra ese grupo, discursiva en un primer momento, pero que puede traducirse en aparatos de terror, opresión y muerte. Así pueden leerse *Los Protocolos* con relación al nazismo o, mejor

dicho: los procedimientos, las intenciones y los dispositivos que, según *Los Protocolos,* caracterizan a los judíos corresponden, en verdad, al funcionamiento del nacionalsocialismo y al tipo de estructura de poder que estableció. El funcionamiento de aquello que la teoría psicoanalítica ha llamado "proyección" y que, en este caso, se presenta como un fenómeno sociológico que sería más apropiado llamar *reversión*, es, en el hitlerismo, particularmente llamativo y no funciona exclusivamente respecto de los judíos: las minucias de las crueldades y torturas atribuidas a los soviéticos bajo la forma de rumores o temores coinciden en muchos de sus detalles con los testimonios de las víctimas del nazismo (y en algunos casos, con los de los mismos victimarios).

Si hablamos tentativamente de *reversión* es porque otro aspecto de estas estructuras que buscan establecer la existencia de un complot es el modo en que se vuelven sobre sí mismas: son opresoras, incluso, de aquello sobre lo que se sostienen. Se posicionan gracias a lo que en *Lingua Tertii Imperii* Klemperer llama "la maldición del superlativo". Klemperer cita un ejemplo trágico y cómico a la vez: los mejores obreros del mundo fabrican para los mejores soldados del mundo las mejores armas del mundo (la frase sería del generalísimo von Brauchitsch) (1996: 285). Klemperer señala, igualmente, la relación entre el superlativo y la noción de "totalidad": la guerra total, pero, también, el modo en que el adjetivo "total" se infiltra en todos los sectores de la sociedad (educación total, el juego total, etc.)[12] La sociedad total sería la hitleriana y aria en oposición a la sociedad secreta constituida por los judíos, bolcheviques, gitanos, etc. También señala que la expresión "Verschworene Gemeinschaft" (comunidad de conjurados)

12 A partir de la crisis argentina en diciembre del 2001, se difundió con alarmante éxito el texto siguiente: "Ha comenzado la ejecución del plan final de la desaparición del primer Estado Nacional de América del Sur: ARGENTINA. vendredi 29 mars 2002. discurso del senador frances Lyndon Larouche." Circuló también un texto firmado por Eduardo Pavlovsky que iba en el mismo sentido e intentaba probar la existencia de un "Plan secreto Argentino". Cita de este último: "En otras palabras, el subdesarrollo de los recursos humanos es un problema latinoamericano, el continente de mayor desigualdad social del mundo. La Argentina es, por otro lado, el país de mayor desigualdad social del continente." Otra vez el superlativo, diría una mezcla de Klemperer y Borges.

se transformó: de un término de conspiradores pasó a ser una marca de fidelidad al régimen oficial, ya que al comienzo se aplicó a la relación que mantenían los S.S. respecto de Hitler para, más tarde, describir la actitud de todos los alemanes[13]). Al examinar lo que denomina "exigencia de totalidad" del Tercer Reich, Klemperer subraya el modo en que las nociones de "totalidad" y de "organización" reemplazaron la de "sistema"[14]. Muestra cómo los relativamente poco numerosos ejemplos y fragmentos de lengua a que su condición de judío casado con una mujer "aria" le permitió acceder (a los judíos les estaba prohibido tener radio, comprar y tener diarios, libros, animales, etc.) *son* la lengua del Tercer Reich: cuando, después del bombardeo de Dresden, asume la identidad de un ario y logra así acceso a otros registros, confirma lo que ya observó en su reducido círculo de judíos sobrevivientes. Cada fragmento funciona como una muestra de la totalidad, cada fragmento es la totalidad o, por lo menos, contiene la ilusión de serlo (329–357).

El vínculo entre la idea de la sociedad secreta y el nazismo, en especial en sus comienzos, es conocido, así como el modo en que su organización e ideología están estrechamente vinculadas al funcionamiento de tales sociedades. Sin embargo, el nacionalsocialismo no hizo sino apropiarse una tradición ya existente, sin ser la única ideología que lo hizo en la época. A principio del siglo XX, Georg Simmel propuso la hipótesis de la existencia de un vínculo entre la modernidad y las sociedades secretas que la Europa del siglo XIX vio proliferar, al menos, en la literatura. El secreto sería, según él, la sombra de la sociedad contemporánea; estas micro-sociedades, marginales y periféricas que se levantan contra la sociedad global, separadas de ella por "el secreto", encarnarían la verdad de toda la sociedad (1908). Hoy, los textos, películas y discursos sobre sociedades secretas y complots son para nosotros *folletinescos,* pero es difícil determinar en qué sentido se produjo la influencia: si el folletín se apropió el tema, creándolo y difundiéndolo o si literatura y realidad se alimentaron mutuamente como lo sugiere el caso, en el siglo XVII, de Andrea y los Rosacruces. Probablemente, son movimientos

13 Klemperer 2000: 482.
14 Klemperer 1996: 132; 139–140.

casi paralelos: las sociedades secretas no son un invento del siglo XIX, pero sí conocieron, como dice Simmel, su apogeo en esa época, que es también la de mayor auge del folletín, en particular, en la segunda mitad del siglo, por lo que el imaginario folletinesco marcó estas sociedades de modo indeleble. Simmel sostiene que habiendo perecido los órdenes en que descansaban las sociedades tradicionales, la idea de la sociedad secreta surge, en la modernidad, como contrapartida de la democracia cuya estructura e instituciones se presentan como públicas, abiertas, evidentes, rasgo que se encarna en monumentos y disposiciones urbanas: estatuas, edificios, monumentos en espacios públicos de gran visibilidad.

En cambio, las sociedades secretas encuentran su territorio en el texto: no hay sociedad secreta sin escritura de algún tipo. La escritura las hace existir y las vuelve públicas. Evola sostiene lo contrario porque quien cree, en los años 1930, en la existencia de sociedades secretas no puede más que ver en la escritura un testimonio de su existencia y, según esta lógica, escribir es un modo de hacer público aquello que debiera mantenerse oculto. Sin embargo, ser a la vez públicas y pretendidamente secretas sería la condición de existencia de las sociedades secretas porque ¿qué función podría tener un grupo del que se ignorara totalmente la existencia? Afirmar el carácter secreto de estas agrupaciones es fundamentarlas, quien afirma que son secretas lo hace desde fuera y, al hacerlo, procede a dotarlas de una serie de rasgos que las vuelve inmediatamente visibles (tatuajes, marcas, saludos, rasgos específicos, pero, también, el uso de la estrella de David amarilla con la palabra "Jude" escrita bajo el nazismo). En el origen, como primer signo de visibilidad, se encuentran textos que describen su existencia y su funcionamiento. Y si un grupo marca al otro mediante la escritura (y otros medios), es para atribuirse a sí mismo la función del *descifrador.* A la hora de establecer una relación causal, no habría que olvidar que en el mundo del siglo XX, es esta posición del *descifrador* la que genera la llamada "teoría del complot" y la idea de las sociedades secretas, necesarias para establecer la figura del *descifrador* y legitimar su poder[15]. El ademán de develar mediante el relato no definiría, entonces,

15 Thompson 1993: 111–112, 119.

la modernidad. Sin embargo, el intento de afirmar que existe un orden oculto que develar constituiría una de las marcas del mundo moderno, siempre que implique el despliegue de sistemas de desciframiento y a la proliferación de descifradores. El orden se postula como oculto, pero, también, como natural y necesario: el orden oculto consiste en la postulación de la existencia de un orden oculto. Caos y orden son menos relevantes que los *posicionamientos* –las legalidades, una vez politizadas y estatizadas estas *Weltanschauungen*– que suscitan e instauran.

La existencia o la fundación de *otro* grupo se legitima en una sociedad secreta que se identifica como "el enemigo". Ya no se trata de sociedades secretas que se oponen al orden establecido o que se ocultan de él como propone Simmel; a partir del final del siglo XIX, es necesario que se enfrenten *dos sociedades secretas,* aunque una de ellas –la que tiene acceso al poder estatal– se perciba a la vez como una "sociedad secreta" (al menos en su origen) y como "la sociedad total", para enfrentarse a una sociedad secreta determinada. Paradójicamente, afirma Borges, quien sostiene la existencia de un complot secreto destinado a dominar el mundo, argumento que en parte sirve para que el propio grupo intente extender su dominación, es *inverosímil*. La realidad de Adolf Hitler es inverosímil, pero, en la época (y tal vez, lamentablemente, no solamente en aquella época), *Los Protocolos* son verosímiles para vastos sectores de la población mundial. Si para Borges, lo inverosímil pertenece al orden de la realidad es porque –y aquí reencontramos el orden de las cosas– lo verosímil es del orden de la ficción ("*Apropos of Dolores* de H. G. Wells", 1938). Puede deducirse que *Los Protocolos* al ser *verosímiles* son ficcionales, y que el nazismo (junto con sus seguidores y defensores) son *inverosímiles*. De este modo, se postula una frontera tajante entre realidad y ficción: lo inverosímil se proyecta hacia el ámbito de lo real cuando éste es invadido por lo ficcional-inverosímil. La serie de incoherencias y contradicciones lógicas que Borges señala en "Definición de germanófilo" (1940) resultan hoy evidentes, aunque en la época generaran un verosímil sorprendentemente estable.

Causas y consecuencias

Pocos fenómenos históricos despertaron la pasión explicativa que suscitó el nazismo, no extinta hasta nuestros días y que tiene su correlato en la pasión narrativa generada por la Segunda Guerra Mundial en su totalidad. El número que la revista *Sur* dedicó a "La Guerra" en octubre de 1939 (61) es un buen ejemplo de intento de explicación del nazismo aunque, temáticamente, se refiera a la posición de los intelectuales ante el fenómeno[16]. La distancia entre "Naturaleza del Hitlerismo" (93–107) de Roger Caillois y "Ensayo de imparcialidad" (27–29) de Borges pone en evidencia las incompatibilidades conceptuales que existieron entre ambos, incluso, en su modo de pensar la guerra. ¿En qué consiste este desfazaje? Todo los opone: el modo de ejercer el ensayo, su extensión, la perspectiva, los conceptos, la aproximación. Borges, como es habitual, se orienta hacia un tratamiento que puede parecer intrascendente e incluso *hors-sujet*.

¿Qué significa escribir sobre la guerra que acaba de empezar? Para Borges, eludir explicaciones y análisis totalizadores, concentrarse en las consecuencias y no en las causas, cuestionar los discursos contemporáneos y *locales* sobre la cuestión: el presente dentro del presente, lo local dentro de lo local. Pero la historia y lo extranjero se inscriben en ese localismo contemporaneicista. Dada la minuciosa

16 El número contiene: "Vísperas de guerra" por Victoria Ocampo; "Los límites de la teoría" por Francisco Romero; "Ensayo de imparcialidad" por Jorge Luis Borges; "Posición del escritor frente a la actual guerra europea" por Eduardo González Lanuza; "La balanza y la espada" por Rafael Pividal; "Hitler contra el amok" por Enrique Anderson Imbert; "Los intelectuales y la guerra europea" por Patricio Canto. La sección "Testimonio Francés" por R.C., contiene: "La guerra en las conciencias" por Jean Cazaux; "Condición del reservista" por A. M. Petitjean; "Naturaleza del Hitlerismo" por Roger Caillois; "Oración fúnebre de los atenienses" por Tucídides. Completan el número la sección: "Documentos: Contestaciones a una carta de Ozorio de Almeida, de que participan: Amado Alonso, Augusto José Durelli, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Mallea, Sebastián Soler, Luis Emilio Soto. Acerca de las razones por las cuales solamente el texto de Caillois parece haberse convertido en un fascículo editado y difundido por Sur, las especulaciones pueden ir de la relación personal entre Victoria Ocampo y él, al largo y contenido mismo.

campaña contra la relación causa-efecto que Borges lleva a cabo desde el comienzo de su carrera de narrador, no es de extrañar que a la hora de hablar del nazismo, las causas no le parezcan una cuestión central. Asímismo, la polémica con Caillois acerca del policial en 1942 también estará marcada por un rechazo hacia la sociología para pensar los fenómenos sociales y, especialmente, los literarios. La posición de Caillois recuerda su pertenencia al *Collège de Sociologie,* del que fue uno de sus fundadores (junto con Georges Bataille y Michel Leiris) y uno de los animadores (junto con Bataille), que se reunió entre noviembre de 1937 y julio de 1939; su análisis de la situación muestra una perspectiva eurocéntrica natural en su caso, por ser francés y por haber llegado a la Argentina dos meses antes (en julio de 1939)[17].

En "Naturaleza del Hitlerismo", Caillois sostiene que el nazismo ha traicionado sus principios, proclamado una cosa y realizando otra, y que el Estado ha sido sacrificado a la Doctrina. Marca, por otra parte, aunque sin estudiarlo, el vínculo entre religión y nazismo (que compara con el Islam) y el rol otorgado a la preeminencia de la raza. En resumidas cuentas, el hitlerismo es un fenómeno patológico*,* engendrado por una sociedad que sufre de enfermedades que el sociólogo puede diagnosticar y estudiar. Una interpretación en la que resuenan fuertemente los intereses del *Collège de Sociologie* desde su creación, marcados por la búsqueda de un grupo social que debe eliminar todo aquello que le es extranjero: para constituirse en grupo de semejantes, la comunidad debe despreciar todo aquello que amenaza su integridad como si existiera un peligro de contaminación ("Le Vent d'hiver")[18]. Recién finalizada la guerra,

17 Sobre el Collège de Sociologie, ver Hollier 1995; Sweedler 2001.

18 También tuvo su importancia en el *Collège de Sociologie* la cuestión de las sociedades secretas y su relación con la sociedad dentro de la cual se desarrollan, asociadas en este caso a las órdenes y fraternidades. La tesis de Bataille (que difiere de la de Caillois) es que la sociedad secreta debe hacerse *existencial* para devolver al hombre su *existencia.* Sweedler se pregunta si esta lectura de Bataille es un modo de polemizar con Caillois quien, según Hollier, trata de transformar el *Collège* en una suerte de Orden Sociológica, a la manera de la Orden Teutónica. En este aspecto, la distinción entre sociedad secreta "puramente *existencial*" y las sociedades secretas que propagan el complot, que es parte de la diferencia entre Caillois y Bataille a propósito del *Collège*, tiene su importancia: ¿debe el *Collège* actuar o existir? Ver: Hollier 1995: 218 ; Sweedler 2001: 56.

aparece en la revista de Caillois la proyección política del complot y la idea del complot como una ficción suscitada desde el gobierno, dos ideas vinculadas a su propia concepción del tema. En el número 15 de *Lettres Françaises* (1ero de enero de 1945), se publica en la sección "Textes à Relire" un fragmento de Guizot tomado de "Des Conspirations et de la Justice Politique" (46–53) que propone una explicación de corte sociológico del fenómeno del complot: los malos gobiernos que no pueden gobernar como se debe, necesitan la noción de conspiración para legitimarse y atribuyen al descontento este estatuto que deja a los acusados fuera de la legalidad establecida. En este Estado de suspensión de la sociedad, la política invade todos los poderes. Con esta óptica, que en este contexto podría interpretarse como una justificación de todo tipo de resistencia a la ocupación francesa, la cantidad y la frecuencia de las conspiraciones serían un síntoma del deterioro de la sociedad o de la mala conducta del gobierno o, incluso, de ambos. Sin embargo, que existan movimientos que se oponen a semejantes gobiernos es legítimo: no hay en esto ni conspiración ni rebelión, se trata de un derecho legal. Las conspiraciones las inventa el gobierno impotente que creó el mal o que no supo curarlo.

Frente a este número temático de *Sur*, Borges se ubica, como hemos dicho, en un territorio que resulta inesperado dentro del contexto, el de los discursos. No los llama "discursos" (evidentemente) sino "interjecciones" y los opone a "razonamientos"; dice de los de los seguidores del nazismo que visten un "aire discursivo", son un "tenue simulacro sintáctico". Ensayo en ambos sentidos de la palabra (tentativa y género literario), el contraste con los otros textos de este número de *Sur* no puede ser mayor: los otros tienen una intención analítica y explicativa, tratan de aportar consuelo y resoluciones ante una realidad problemática, llegando casi a recetar comportamientos posibles. Borges, en cambio, hacia el final del artículo, realiza otro desplazamiento, distinto del que marca el comienzo (de las causas hacia las consecuencias locales de la guerra): desplaza el sentido de la palabra "causa" hacia el sentido de la toma de partido y también desliza el centro de interés, proponiendo comprometerse, no por un país, sino por una causa, llegando incluso a invertir la relación causa-efecto:

> Si yo tuviera el trágico honor de ser alemán, no me resignaría a sacrificar a la mera eficacia militar la inteligencia y la probidad de mi patria; si el de ser inglés o francés, agradecería la coincidencia perfecta de la causa particular de mi patria con la causa total de la humanidad (29).

La Segunda Guerra Mundial, vista por Borges, no es una guerra nacional, es una guerra contra "la ruina y el envilecimiento del orbe"(29), en favor de una causa de la humanidad. Vemos aquí aparecer el "humanismo progresista" que Barthes imaginaba como posible. En este sentido, agrega Borges que la derrota alemana sería tal vez ruina de Alemania pero una victoria alemana implicaría la ruina y el envilecimiento del orbe: no debido "al imaginario peligro de una aventura colonial sudamericana" (fugaz referencia al llamado "complot patagónico", por entonces de gran actualidad, Newton 1992/1995: 240–262) sino por el peligro que los imitadores autóctonos vean legitimado su caos discursivo. Vuelta, entonces, al comienzo del texto, al tedio y la desesperanza suscitados por el discurso de los estrategas y polemistas de Buenos Aires. En las ficciones de Borges de esta época, la idea de la victoria alemana y la subsecuente ruina del orbe generan la ficción posible de un "orbis tertius" dominado por un discurso ficcional que invade la realidad.

La ficción entre nosotros

Cuando se postula la existencia de un orden oculto del mundo, se introduce necesariamente una división entre dos grupos, "nosotros" y "ellos". Una parte del vínculo que une a relatos de Borges como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "La lotería en Babilonia" con la época en que fueron escritos proviene de la presencia de esta escisión. Paradójicamente, ésta se sustenta en una definición poco precisa de los dos grupos que equivale a un cuestionamiento tanto de la identidad de cada uno como de la escisión misma. Con Borges, nunca se sabe con precisión quiénes son "ellos" y quiénes somos "nosotros".

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", una primera persona plural marca la constitución del grupo al que pertenece el anónimo narrador. Varios indicios nos inclinan a identificarlo con el autor empírico: sus frecuentaciones (Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez

Estrada, Néstor Ibarra, Alfonso Reyes, Xul Solar, la princesa de Faucigny-Lucinge, Drieu La Rochelle, Enrique Amorim), algunos lugares de la ciudad de Buenos Aires y sus suburbios (la quinta de Ramos Mejía, la Biblioteca Nacional, una librería de Corrientes y Talcahuano, el hotel de Adrogué), así como ciertas zonas de la frontera entre Argentina, Brasil y Uruguay (Rio Grande do Sul, Santa Anna do Livramento y Salto Oriental). Generalmente aceptada como un intento de inscribir la propia biografía en el relato, estos reenvíos al sujeto empírico Borges no tienen nada de natural: los nombres propios y los diferentes espacios de la ciudad en los que se desarrolla el cuento dibujan una topografía de Buenos Aires que es imposible disociar del "complot" de Tlön, aunque estén vinculados a la historia personal del sujeto Borges.

Como señala Genette, este cuento es, de acuerdo con la cronología, el segundo relato de Borges construido sobre una identificación ficcional entre autor y narrador, identificación que la crítica suele llamar "autoficción"[19]. El primero, "Hombre de la esquina rosada"[20], aparece como un caso de "*d'oto-ficción*"[21] puesto que se trata de una ficción de escucha: el narrador es el espectador del discurso de otro, dado sin marco ni presentación alguna (Genette 1991: 85–86; Louis 1997a: 72, 251–289, 411–420). Este narrador que se pone en escena como receptor o testigo de acontecimientos o del discurso de otro (cuya forma varía según el cuento) es uno de los rasgos distintivos de una serie de relatos borgesianos de los años 1940. Genette señala la continuidad de esta red en "La forma de la espada"[22], "El Aleph"[23], "La otra muerte"[24], "El Zahir"[25]; pero podemos agregar también "Funes

19 Doubrovsky 1977.
20 *Revista Multicolor de los Sábados. Crítica* 16/0/1933: 7; *Historia Universal de la Infamia* 1935.
21 Panesi 2000: 91–112.
22 *La Nación* 26/7/1942, 2da sec.: 1.
23 *Sur* 131(9/1945): 52–66, *El Aleph* 1949.
24 *La Nación* 9/1/1949: 2da sec.: 1, bajo el título de "La redención", *El Aleph* 1949.
25 *Los Anales de Buenos Aires* 17(7/1947): 30–37, *El Aleph* 1949.

el memorioso"[26], "Historia del guerrero y la cautiva"[27] y "El hombre en el umbral"[28]. En cuanto a "El acercamiento a Almotásim"[29], "Pierre Ménard, autor del Quijote" (1939) y "Examen de la obra de Herbert Quain"[30], proponen una variante, poniendo en escena un narrador que no se identifica necesariamente con el sujeto empírico Borges, pero que está emparentado con él a través de algún rasgo: es la biografía del crítico Borges la que está aquí en juego. Los narradores de estos tres relatos comparten con el sujeto-Borges un tono crítico que aparece en los ensayos de la época. En el final de "Examen de la obra de Herbert Quain", la identidad entre narrador y autor empírico es explicitada y, como en "Pierre Ménard, autor del Quijote", el lector es incitado a creer en la existencia de esos autores, con los que el narrador afirma haber Estado en contacto epistolar, lo que refuerza el efecto de realidad de esos mismos autores. Sin embargo, estos "autores imaginarios" presentan una serie de rasgos que reenvían a la biografía literaria de Borges de un modo evidente para los primeros lectores de sus relatos[31].

Acerca de esta categoría de textos con un narrador no siempre explícitamente identificado con el sujeto empírico Borges pero emparentado con él, se ha dicho a menudo que fueron tomados en serio cuando los cuentos se publicaron por primera vez. Varios contemporáneos sostienen que ellos mismos o alguien que conocían, habían creído realmente en la existencia de Pierre Ménard y/o de Herbert Quain y que habrían, incluso, llegado a encargar sus obras o *The approach to Al-Mu'tasim.* En estos testimonios, que ciertos lectores hayan confundido ficción con realidad es menos interesante que el modo en que este tipo de leyendas realza el juego entre invención y referencialidad en los cuentos de Borges. El mito del poder del relato borgesiano está

26 *La Nación* 7/6/1942, 2da sec.: 1, *Ficciones* 1944.

27 *Sur* 175(5/1949): 40–43, *Ficciones* 1944.

28 *La Nación* 20/4/1952: 2da sec.: 1, *El Aleph* 1949.

29 *Historia de la eternidad* 1936, *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941, *Ficciones* 1944.

30 *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.

31 Dejo aquí de lado "El sur" (*La Nación* 8/2/1953: 2da sec.: 1, *Ficciones* 1956), que plantea otros problemas relacionados con la "l'autofiction", puesto que el narrador y el personaje son diferentes.

basado (erróneamente, me parece) en un tipo de leyenda según la cual Borges habría buscado y logrado engañar a sus lectores. Sin embargo, esos testimonios suelen venir de lectores que pertenecían al medio intelectual de Buenos Aires, de admiradores de la estética borgesiana, Bioy Casares por ejemplo. ¿Qué debemos pensar de estos intelectuales que no temen confesar haber sido engañados por un amigo cercano ? ¿Que su competencia, en tanto lectores, fue insuficiente para hacer frente a las ficciones de uno de sus contemporáneos quien, además, era un amigo? ¿Que fueron víctimas de un proceso de inmersión de tanta violencia que olvidaron su propia historia y su experiencia en común con el autor ? Lo más probable es que no haya habido confusión: estos comentarios apuntan a señalar una competencia, los testigos muestran mediante estas leyendas que percibieron el poder de las ficciones de Borges, comprendiendo su habilidad para combinar lo real inmediato con el universo de la ficción. Supieron leer la capacidad de estos textos para engañar al lector, su potencialidad y, para mostrarlo, afirman que ellos mismos fueron víctimas de una confusión entre ficción y realidad. Reivindican así esta competencia novedosa. Queda, sin embargo una cuestión a la que rara vez aluden: ¿cómo comprendieron que habían sido objeto de una confusión o de un engaño? ¿Discutiendo con el autor? ¿Gracias a la respuesta de un librero cuando encargaron un libro de Pierre Ménard, de Herbert Quain o del abogado Mir Bahadur Alí?

El narrador de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", que no es solamente un testigo puesto que participa del descubrimiento de Uqbar y Tlön, comparte rasgos con los otros narradores de la serie que son evidentes, es más, este relato es el que contiene más referencias a la biografía de Borges aunque su nombre no aparezca explícitamente. En el volumen, las repeticiones y la constitución de una red de reenvíos refuerza la identificación entre narrador y sujeto empírico: a la función que estos narradores cumplen en cada relato, viene a sumarse una función específica en la red. Si según Jean-Marie Schaeffer, el desarrollo del sujeto narrador que lo transforma en personaje permite desprender su imagen de la del autor real y ficcionalizar el relato (es el caso, que cita, del Serenus Zeitblom de *Doktor Faustus* de Thomas Mann), en los relatos de Borges podemos señalar la voluntad de no despegar el sujeto narrador de la figura del autor real, lo que explica el escaso espesor

de este narrador (Schaeffer 1999: 140). No hay relato biográfico, ni siquiera un retrato, sino ligeros reenvíos referenciales que permiten describir al narrador que atraviesa la serie de cuentos mencionados en los siguientes términos: hombre maduro, vinculado con una actividad intelectual, que habla varios idiomas y vive en Buenos Aires con su familia de origen. Borges no introduce personajes históricos en un relato ficional sino colegas y amigos que funcionan como operadores de contaminación de la ficción por lo real, haciendo dudar del estatuto del texto.

En el momento de la primera publicación de los cuentos, las referencias a diferentes aspectos de la biografía borgesiana tuvieron un valor estrictamente opuesto a lo denominado "índices convencionales de ficcionalidad", elementos retóricos (frases estereotipadas, nombres pertenecientes a universos ficcionales) que permiten al lector reconocer enseguida que se trata de una ficción[32]. Indices y no criterios absolutos de ficción, como lo recuerda Schaeffer, la identificación de estos elementos textuales repertoriados por la crítica que intenta definir la ficción basándose exclusivamente en criterios textuales, están condicionados por una serie de elementos: el medio de publicación, el momento de la lectura, la cultura de pertenencia (y otros). Lo que quiere decir, simplemente, es que su legibilidad varía según los lectores y el contexto de lectura: para aquellos que pertenecían al mundo intelectual argentino de los años 1940, los nombres de lugares de la ciudad y de personajes como Bioy Casares o Carlos Mastronardi eran índices de referencialidad; para los lectores extranjeros o más tardíos (la mayoría de los lectores de los relatos de Borges) forman parte de los dispositivos ficcionales. Dado que se oponen a los "índices convencionales de ficcionalidad" y en vista de la función que tienen en el relato, podemos llamar a estos recursos o reenvíos referenciales "índices convencionales de referencialidad". Son convencionales porque están destinados a volverse recursos literarios reciclables, su función es la creación de un "efecto de realidad" en el

32 Schaeffer 1999: 152; 2000: 63–88. El término viene de Peirce que define los índices como signos que reenvían al objeto que denotan, porque son afectados porque son afectados por este objeto ; lo que quiere decir que existe necesariamente una cualidad común entre ellos (1978: 140).

interior mismo de un texto ficcional y su objetivo, inducir al lector a dudar de ese carácter ficcional del texto: están allí para sembrar la duda en el lector respecto acerca de la naturaleza del texto que está leyendo.

Uno de los índices de referencialidad de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" traduce de modo particularmente claro la función de procedimiento que les atribuía Borges. El descubrimiento de Uqbar se produce en la quinta de Ramos Mejía, alquilada por un "nosotros" del que sólo sabemos que comprende al narrador y no a Bioy Casares (se sabe más adelante que implica al narrador y su familia, de la cual se menciona únicamente al padre). Por el testimonio de Ulyses Petit de Murat sabemos que Borges frecuentó una quinta en Ramos Mejía: "La memoria procede selectivamente [...]. Pienso que Borges se olvidó que el espejo que está en el fondo de un corredor atardecido y en uno de sus cuentos, era el de una quinta de mi padre (que él quería tanto como yo al cortés y reservado doctor Jorge Borges, su padre) en Ramos Mejía" (1980: 16). Este tipo de corrección de elementos referenciales presentes en los relatos de Borges es común entre sus contemporáneos quienes, como en este caso, veían surgir en sus cuentos acontecimientos o elementos que ellos conocían, transformados, o sin ser ellos mismos incorporados a la ficción. Los índices convencionales de referencialidad corresponden sólo parcialmente a la experiencia de estos lectores contemporáneos. Tardías respecto de los textos, estas declaraciones muestran la persistencia del carácter ambiguo de estos índices de referencialidad en la literatura borgesiana, así como las dificultades de lectura que plantearon a sus contemporáneos.

En efecto, la elección de Ramos Mejía parece provenir menos de la biografía de Borges que de la intención de inscribir en el relato al científico que dio su nombre a ese barrio de la periferia de Buenos Aires. Ramos Mejía fue uno de nuestros proveedores nacionales de complots y uno de los intelectuales gracias a los cuales la teoría del complot se transformó en un asunto de Estado[33]. A través de Ramos Mejía, la cuestión de la peligrosidad de la ficción aparece en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" puesto que su obra más célebre, *Los simuladores del talento* (1904), planteaba la existencia de un vínculo entre ficción

33 Salessi 1995: 245–248; Ludmer 1999: 447–449.

y simulación. El cuento de Borges propone una nueva aproximación a la cuestión, descartando la idea de una ficción contaminante puesto que el mundo de Tlön no resulta de la fabulación ni de la simulación ni de la contaminación: no imita la realidad y no es imitado por los hombres. En el comienzo, es presentado como un territorio ficcional, no es presentado como real; es un mundo ficcional que se impone a la realidad gracias a los medios, que lo crean y difunden, es decir, las enciclopedias y los diarios. Pero también gracias a la manera en que el narrador cede a la fascinación de Tlön aunque, al final del relato, su nostalgia del mundo anterior a Tlön se manifieste. Dicho de otro modo, la peligrosidad de Tlön no viene del hecho de ser una ficción que es confundida con una realidad porque la imita demasiado bien, sino de ser una ficción que se prefiere a la realidad.

Vacilaciones, de la revista al volumen

Los relatos de Borges ponen en escena una vacilación entre ficción y documento (verídico o histórico) destinada a extenderse a lo largo del relato. Aunque se pueda encontrar lectores capaces (deseosos) de decidir, antes del final, si se trata de una ficción o de un documento, el texto les propone suficientes elementos para mantener en suspenso la cuestión, incluso, después de terminada la lectura[34].

Hasta 1947, fecha de la posdata, ésta permitió compensar el efecto de realidad de los índices convencionales de referencialidad puesto que las cuatro primeras publicaciones de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" son anteriores a esa fecha: en la revista *Sur* en marzo de 1940, en la *Antología de la literatura fantástica* también en 1940, en *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941 y en *Ficciones* en 1944. En todas estas publicaciones, la posdata reenviaba al futuro, obligando al lector a retornar al carácter ficcional del texto, anulando su efecto de documento, de crónica de acontecimientos pasados. Puede decirse lo mismo de

34 Tzvetan Todorov llamó la atención, en su *Introduction à la littérature fantastique,* sobre la vacilación, procedimiento sobre el que se apoyan dispositivos textuales precisos y que define como un momento evanescente, a partir del cual se constituyo el género fantástico (1970).

otros índices convencionales de referencialidad cuyo efecto se perdió con el tiempo y no fue percibido salvo, tal vez, por los pocos lectores que leyeron la versión publicada en *Sur*. El efecto de la "posdata" se vio seguramente atenuado en las dos primeras ediciones por el reenvío al medio en el cual el lector estaba leyendo el texto: "Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de SUR –tapas verde jade, mayo de 1940 …", lee el lector en ese mismo número de *Sur* que tiene entre las manos (42); "Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940…", lee el lector en su ejemplar de *Antología de la literatura fantástica* (84). A partir de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges abandona el recurso y reproduce la última versión, quebrando el efecto primero.

Entre 1947 y 1956 (fecha de la segunda publicación de *Ficciones,* en las *Obras Completas* de Emecé) estas referencias se atenúan, progresiva o brutalmente, pérdida que no debería suscitar nostalgia puesto que el efecto de esta serie de índices que tironeaba al lector entre dos interpretaciones opuestas tenía por objetivo el presente de escritura y de publicación. La inestabilidad de las fronteras entre simulacro mimético y realidad debía obligar al lector a pensar su presente, una época comprendida entre 1940 y 1947. Después de esta fecha, la posdata refuerza el efecto de crónica de acontecimientos pasados, compensada por el hecho que el lector sabe que su propia realidad no sucumbió víctima del mundo de Tlön.

La red de nombres que no pertenecen al ámbito del narrador en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" plantea otros problemas dada la cohabitación de personajes históricos y apócrifos. Andreä, Justus Perthes, Bernard Quaritch, De Quincey, Meinong, Bertrand Russell, Schopenhauer, Dalgarno, Berkeley, Browne pertenecen a la primera categoría. A la segunda, probablemente, Ezra Buckley, Gunnar Erfjord, Silas Haslam. El caso de Silas Haslam es particular, puesto que Borges publicó bajo el nombre de Daniel Haslam en la revista *Obra* en 1936[35]. En

35 *Obra. Revista Mensual Ilustrada*. Borges fue secretario de redacción entre 1935 y 1936 ; publica bajo el seudónimo de Daniel Haslan, en los números 3, 5 y

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Silas Haslam es presentado como el autor de *History of the land called Uqbar*, de 1874, uno de los cuatro volúmenes mencionados en la bibliografía del artículo sobre Uqbar de la *Encyclopaedia,* inexistante según el narrador, quien agrega que la obra figura, sin embargo, en el catálogo de la librería de Bernard Quaritch, personaje histórico (*Modern English Biography* VI: 443). Señala, además, en una nota, que Silas Haslam escribió *A general history of labyrinths* (15). La asociación entre este seudónimo y el tema del laberinto (sobre el cual escribe también en *Obra*) constituye uno de esos reenvíos que los primeros lectores del texto tenían mejores posibilidades de reconocer como un índice de referencialidad; amigos y colegas sabían probablemente que Fanny Haslam era la abuela paterna de Borges. Pero también es posible afirmar lo contrario: hoy, Borges y su biografía son más conocidos que en los años 1940 y los lectores actuales reconocen estas alusiones más fácilmente[36].

Las referencias apócrifas tienen funciones diferentes. En el volumen, esta red de nombres es uno de los procedimientos usados por Borges para establecer índices que pueden funcionar, sincrónicamente, como índices convencionales de referencialidad y de ficcionalidad. Es el lector quien inclina estas referencias hacia una u otra de estas funciones: cuando, incitado por otros índices o por conocimientos exteriores al texto, el lector los percibe como apócrifos, refuerzan el efecto de los otros índices de ficcionalidad del texto, pero si el lector considera que esos nombres corresponden a personas reales, las referencias apócrifas refuerzan los índices de referencialidad. En todos los casos, esta doble

6: "Laberintos", 3(2/1936): 38–39 ; "Nota sobre la 4ta dimensión" 5(4/1936): 38–39 (ya publicado *Revista Multicolor de los Sábados*. *Crítica* 28/7/1934: 4 ; "Un infinito problema. El mentiroso. El cocodrilo. El puente. El adivinador", 5/1936: 38 ya publicados también en: *Revista Multicolor de los Sábados*. *Crítica,* bajo el título de "Dos antiguos problemas" 12/5/1934: 5. No he podido confirmar personalmente los datos sobre *Obra*.

36 Es similar la situación respecto del nombre Erfjord (Gunnar, un tlönista), puesto que Erfjord era el de la tía de Norah y Haydée Lange y esta última era la mujer de Francisco Eduardo Borges, hermano del padre de Jorge Luis (todo queda en familia). Hay un Erik Erfjord dans "Tres versiones de Judas", presentado como un hebraísta danés, autor del epígrafe del libro de Nils Runeberg (198).

función de las referencias apócrifas es uno de los elementos sobre los cuales se sostiene la vacilación entre ficción y documento (o historia) en *Ficciones:* mantiene y acentúa la vacilación propuesta por el texto.

También las notas funcionan como índices de referencialidad, porque el aparato paratextual suele ser típico de la crónica histórica. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", las notas son siempre breves, son precisiones o anotaciones bibliográficas, cuyo estilo recuerda el de la *Encyclopaedia Britannica* (ver páginas 15, 23, 24, 26, 32, 35). El pasaje al volumen jugó un papel determinante en la recepción y la interpretación de esas notas porque los relatos forman, a partir de entonces, parte de un volumen cuyo título mismo proclama su pertenencia a la ficción y porque, así enmarcados, la transformación de los procedimientos típicos del ensayo literario y filósofico en literatura de ficción se vuelve evidente. Fue la misma recepción de los relatos borgesianos la que modificó la recepción de los relatos borgesianos: hoy, las referencias bibliográficas y las notas facilitan nuestro proceso de inmersión en las ficciones de Borges e impiden que dudemos acerca del género del texto, pero, en un primer momento, estuvieron destinadas a crear la duda en el lector acerca del territorio en el cual se encontraba. A pesar de todo, la idea que casi todas las referencias contenidas en sus relatos son apócrifas sigue teniendo cierto éxito entre lectores y especialistas. En defensa de ellos, hay que decir que, además de la convivencia de referencias auténticas y apócrifas (que es siempre perturbadora), a menudo Borges cita de modo desviado: muchas de sus referencias están incompletas o son ligeramente inexactas (como lo veremos en *Borges va a la guerra* a propósito de "El jardín de senderos que se bifurcan").

El proceso que sufren los índices de referencialidad no es siempre del orden de la atenuación o la desaparición. Se da, en ocasiones, una transformación de su función en el relato. Después de 1947, en el caso de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", la inestabilidad del relato no desaparece pero los índices de ficcionalidad y de referencialidad pierden su carácter de reenvío a un contexto inmediato. La vacilación entre ficción y documento se transforma en uno de los componentes del texto puesto que el lector la percibe como parte de la historia contada. Sin embargo, esta inestabilidad no se convierte en un tema del relato, resulta de un procedimiento. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" pudo engañar a los lectores de la época, al menos hasta que llegaban a la "Posdata". Pero, a

partir de 1947, el relato entra definitvamente en el terreno de la ficción, aunque de una ficción que reflexiona sobre su propio carácter mimético, sin perder sus vacilaciones: si todo el relato se sitúa en el pasado, su carácter documental se ve reforzado. Lo que da hoy un perfume de documento a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es la fecha de la "posdata", porque induce al lector a considerar el relato como una cronología de acontecimientos que pertenecen al pasado mientras que, hasta 1947, denunciaba el carácter ficcional del texto. Por ello, puede decirse que la forma bajo la cual se presentaba la vacilación entre ficción y documento para los lectores de la época se perdió y cedió su lugar a otro tipo de vacilación entre documento y ficción. La función de los dos tipos de índices cambió, en parte, debido al desarrollo de este narrador Borges, a la constitución de una serie: los índices de referencialidad se han vuelto índices de ficcionalidad porque constituyen, para el lector, una marca reconocible de la ficción borgesiana.

Sin embargo, es evidente que los índices de referencialidad perdieron su efecto más lentamente que los de ficcionalidad. Hace falta un lapso de tiempo con límites vagos para que aquello que aparecía como un grupo de intelectuales se vuelva una "generación heroica", un mito de la ciudad de Buenos Aires sobre el que destiñe la ficción. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", forman un grupo, el de los que descubren Tlön, pero nada prueba que haya habido uno en la realidad: hoy se considera un honor el figurar en un relato de Borges, nada prueba que, en la época, sus contemporáneos (concernidos o no) lo hayan percibido de este modo, ni que hayan visto en este recurso otra cosa que un chiste, una marca de complicidad, o una muestra de la excentricidad de Borges. La misma ambivalencia de los índices se encuentra, por lo tanto, respecto de los nombres puesto que, para los contemporáneos que encontraron su nombre citado en un cuento de Borges: esta presencia pudo haber reforzado el carácter ficcional del texto puesto que sabían, por experiencia personal, que no se trataba de una crónica de hechos reales. En ciertos casos, como vemos, los reenvíos referenciales acentuaron la proyección del texto hacia la ficción.

El cuento se construye a partir de la introducción de una trama ficcional en un universo globalmente referencial porque el grupo que descubre Tlön se posiciona a partir del reenvío deliberado a un contexto espacial

y temporal preciso: personas que viven en Buenos Aires en los años 1930–1940 o que estaban allí en esa época. En la serie, se encuentran algunos amigos de Borges (Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Néstor Ibarra). A partir de Martínez Estrada, el eje se desplaza hacia los intelectuales contemporáneos de Borges a los que no lo unía una relación de amistad. Luego aparece Drieu La Rochelle, primer extranjero de la serie, seguido de Alfonso Reyes; se vuelve entonces a los amigos de Borges con Xul Solar. La princesa de Faucigny-Lucinge interumpe la serie de los intelectuales, pero continúa la de las amistades de Borges. La formación de este "grupo" es progresiva y errática. En un primer momento, el "nosotros" designa al narrador y a Bioy Casares, cenando en la *quinta* de Ramos Mejía, luego, hay un "nosotros" que reenvía (como dijimos) al narrador y su familia. La importancia del plural es explicitada en el texto cuando Alfonso Reyes propone dejar de buscar los tomos faltantes de la enciclopedia y comenzar a redactarlos, momento en que el narrador agrega:: "Calcula, entre veras y burlas, que una generación de tlönistas puede bastar"[37]. Luego, examina la cuestión de la responsabilidad de Tlön y afirma: "El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor –de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia– ha sido descartada unánimamente" (19). Si detrás de Tlön hay un grupo, tiene que haber también uno detrás de su descubrimiento, tal como lo exige la lógica de la teoría del complot. Cuando el plural de los "tlönistas" englobe a la sociedad entera, al final del relato, el grupo que lo descubrió se repliega. Ante el triunfo de Tlön, no queda más que un sujeto, el yo del narrador:

> Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne (37).

Es el final del relato, donde a la substitución de un sujeto único corresponde la desaparición de una multitud de lenguas en favor de un lenguaje único. El sujeto se refugia a la vez en la pluralidad de las lenguas, en la historia de la lengua ("traducción quevediana" y, por tanto, arcaizante) y en un ámbito que escapa a lo público ("que no pienso

37 Ficciones 1944: 18.

dar a la imprenta"). Puesto que la letra impresa lleva inevitablemente a Tlön, nada de lo que pertenece a la esfera pública a través de la esritura de los medios puede ser escamoteado. Queda sólo el aislamiento del rechazo a una nueva realidad. Pero si el final del cuento etá marcado por la nostalgia del mundo anterior a la invasión de Tlön, esta actitud del narrador no despierta la simpatía del lector porque su toma de posición y la tarea de la traducción ponen en valor otro aspecto de la construcción de este sujeto narrador que caracteriza a la autoficción de los relatos borgesianos de la época: la cohabitación en ellos de rasgos que reenvían al sujeto empírico y de otros que no solamente no le corresponden, sino que encarnan todo aquello que Borges aborrecía. Estos últimos destruyen el efecto de autoficción*,* permitiendo la aparición de otro fenómeno: la proyección de características de los narradores- Borges sobre el sujeto empírico. Proyección que generó una nueva forma de confusión entre autoficción y biografía. En este sentido, el final de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", muestra que el narrador elije encerrarse en su torre de marfil para dedicarse a un tipo de traducción que no sólo no corresponde a la concepción que Borges tenía de esta práctica sino que encarna aquella a la que se opuso con pasión en los años 1930 y 1940 (Louis 1997ª: 291–364).

Quién es quién en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

¿Cuáles son los personajes que favorecen la propagación de Tlön en el relato ? El gesto de Drieu y Martínez Estrada, quienes refutan la demostración de Ibarra que, a su vez, niega la existencia de los tomos faltantes de la enciclopedia de Tlön, equivale en el texto a una toma de posición: para Ibarra, los otros tomos no existen, lo que implica que no cree en la expansión de Tlön; al defender la existencia de estos otros tomos, Drieu y Martínez Estrada apuestan, implícitamente, a su propagación, aceptan su transformación en mundo real. Si bien todo intento de justificar la elección de los nombres propios en el texto recurriendo a la biografía de Borges parece futil, los efectos de sentido que crean articulan el cuento al referente, aludiendo a posiciones y situaciones del contexto. Habría que agregar que todos (Ibarra, Drieu, Martínez Estrada) están vinculados al primer medio en que se publica el texto, la revista *Sur*.

Es sabido que cuando Drieu La Rochelle visitó Buenos Aires en 1932, invitado por Victoria Ocampo como conferenciante, se hizo amigo de Borges, ante la sorpresa general, y que ambos compartieron una serie de caminatas nocturnas por la ciudad. Durante una de ellas (pretende Borges), Drieu habría inventado la expresión "vértigo horizontal" para describir la sensación de Buenos Aires que, se muestra, sin embargo, muy en armonía con la poesía de Borges de los años 1920 (y que también ser leída en el marco de la polémica entre Borges y Vicente Huidobro, autor del poema (en francés) *Horizon Carré)*. Drieu es también el autor de la frase "Borges vale el viaje.", con la cual se cierra su colaboración en la "Discusión sobre Jorge Luis Borges" (*Megáfono* 1933: 14). A su vez, Borges le habría contado la anécdota que sirvió de base a su novela *L'Homme à Cheval* (1943) en la cual, como es sabido, propone un retrato de Victoria, que desató la ira de ésta (*L'Herne* 1964: 375–376; Ocampo 1984: 106–107; Hermes Villordo 1994: 183–187). Las relaciones entre Borges y Drieu no prosperaron; en cambio, entre Drieu, Victoria y *Sur* duraron un poco más[38]. En los comienzos de la revista, Drieu formaba parte del Comité de Colaboradores Extrajeros de la revista, pero, según Victoria, se habría retirado de *Sur* en 1939 por conocer la orientación de la revista y, sobre todo, la de su directora. Algo de ruido ha provocado su colaboración con los alemanes en Buenos Aires en marzo de 1940, en particular, entre quienes lo conocieron en su visita a la Argentina en 1932[39].

"Tlön, Uqbqar, Orbis Tertius" se publica en marzo de 1940; en mayo del mismo año Drieu rompe con la N.R.F., pero, en el otoño, después de la ocupación de París y la llegada de Otto Abetz, embajador del Reich, es nombrado director de esta misma revista. En semejante contexto, ser asociado a su nombre puede parecer un modo vago de

38 Contrariamente a Victoria, Borges no escribió sobre "el caso Drieu", su adhesión al fascismo y su colaboración con los ocupantes nazis (Ocampo 1950: 13–40 ; Ocampo/Caillois 1997:169–174; Ocampo 1997: 58–59).

39 En sus testimonios y sus varios intentos de explicar el comportamiento de Drieu, Victoria reproduce la última carta que éste le dirigió antes de suicidarse, aunque sin citar la última parte de la frase: "Je n'avais pas de haine pour les juifs mais comme l'a dit Marx, ils étaient plus déformés encore que les autres par le capitalisme." (*L'Herne* 1982 ; Ocampo 1997: 58–60).

sugerir una simpatía de Martínez Estrada por el nazismo. Sin embargo, esta proximidad puede determinar una inscripción contextual menos política, porque las concepciones ideológicas que están en juego no pertenecen necesariamente a este orden. Mediante la alusión a Martínez Estrada, se inscribe en el texto una cuestión que ya hemos analizado, la idea del carácter de los puebos, tal como Borges la percibe en el momento mismo de la publicación de *Radiografía de la Pampa*[40]. Aunque acentúa más bien la relación entre historia (nacional) y geografía, es evidente que percibe el intento de explicación de la historia argentina como una definición de la esencia nacional. Esta concepción se asocia en Borges, no sin razón, con la ideología nacionalsocialista y su definición de tipos: *el* alemán, *el* judío, *el* ruso, etc.[41] Borges se refiere aquí a una genealogía filosófica alemana, aunque no sin ironía ya que, a la hora de los nombres, aparecen: Spengler, Keyserling, Waldo Frank y Martínez Estrada, cuyos trabajos pueden ser clasificados entre los estudios históricos de psicología colectiva. Autores que perciben la sociedad como un cuerpo que sufre de una patología, que solamente el intelectual (el radiógrafo, diría Martínez Estrada) puede identificar más allá de las apariencias, para determinar el origen del problema. *Sur* acoge con entusiasmo los escritos de varios representantes de esta tendencia de la sociología, como Caillois, Keyserling, Drieu; Drieu colaboraba no solamente en *Sur* sino también en *La Nación,* por lo que sus concepciones son conocidas de los lectores argentinos[42]. Otros elementos acercan a Drieu y Martínez Estrada: el tono profético de los textos, el tono moralista.

40 "*Radiografía de la Pampa,* por Ezequiel Martínez Estrada", *Revista Multicolor de los Sábados/Crítica* 16/9/1933: 5.

41 Una vez más, el diario de Klemperer trabaja estas formas lingüísticas en relación a la ideología. Estos *tipos* se construyen en función de un carácter, indisociable de la historia de los grupos que representan. Los cuestionamientos de Klemperer acerca de su propia identidad alemana, una vez que su exacerbado nacionalismo entra en crisis debido a la persecución antisemita, llevan casi siempre a un punto ya mencionado en relación a Borges: ¿cómo diferenciar la identidad de un judío alemán de la de un alemán? Pero también llevan a consideraciones sobre el judaísmo alemán y el sionismo como fuentes de inspiración (no reconocidas, por cierto) de los nazis.

42 Un ejemplo entre otros: "El destino de Francia debe resolverse en Paris", *La Nación* 12/9/1936: 6. Etiemble subraya estas concepciones de Drieu en "Drieu La

Así en esta cohabitación de nombres aparentemente aséptica en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" se inscribe una lectura de tendencias ideológicas que Borges combate y de las que intenta demostrar que los enemigos y los defensores del nazismo las comparten.

La inquietud que puede suscitar la reunión de estos nombres aumenta entre 1940 y 1944 puesto que, mientras tanto, Drieu se compromete en la colaboración. Esta capacidad de anticipación de la escritura borgesiana se opone al tono profético mencionado: no hay profecía en la ficción borgesiana porque no hay ninguna subjetividad que tome el discurso a cargo. En el discurso profético, el sujeto es el sostén del saber y el saber no hace sino afirmar la subjetividad del sujeto; la anticipación es, en cambio, un efecto del texto: el saber es producido *en* y *por* la textualidad. El discurso anticipatorio se construye sobre la puesta en escena de los discursos del presente por un sujeto que no es sino un vacío constituido por la discursividad del presente. Nada más extranjero, a la escritura borgesiana de este período, muy marcada por la ironía y el humor (aunque no siempre sea evidente determinar de donde proviene la comicidad de cuentos como "La lotería en Babylonia" o "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius") que el tono solemne de la profecía.

La oposición entre Drieu-Martínez Estrada e Ibarra también tiene que ver con otra cuestión, la de la posición de los intelectuales en el medio. Drieu y Martínez Estrada son escritores ligados a la cultura intelectual oficial cuya obra está vinculada con la cultura oficial de sus países (más allá del éxito que hayan tenido). Martínez Estrada construyó su carrera en función de instancias oficiales de consacración antes de orientarse hacia otros horizontes y abandonar la poesía por la prosa hacia 1929, un deplazamiento genérico que no acarreó modificaciones en cuanto a su concepción de la literatura ni de su visión de la Argentina (Sigal 1993: 349–383; Viñas 1993: 409–423). Borges se opone a considerar la cultura oficial como el centro mismo de la vida intelectual. No es sorprendente, por lo tanto, que aquellos que afirman indirectamente la existencia de la cultura de Tlön pertenezcan, en el mundo referencial, a esta categoría de escritores que el texto opone a Néstor Ibarra y, de hecho, a Alfonso

Rochelle: *Écrits de jeunesse (1917–1927),* Paris, NRF, 1941", *Lettres Françaises* 3(1/1/1942): 79–80.

Reyes (aunque su caso sea un poco diferente, Reyes era diplomático), dos intelectuales excéntricos que ejercieron la literatura fuera de las instituciones de consagración oficiales de lo literario.

Hemos aludido ya a la complicidad que existía entre Borges e Ibarra, de la que quedan pocos rastros, fuera del folklore de Buenos Aires: "Borges et Borges" (*L'Herne* 1969), la dedicatoria de la sección "Etcétera" en *Historia Universal de la Infamia* y el intercambio epistolar entre Caillois y Borges en el momento en que éste último autorizó a Ibarra a traducir *El Hacedor* cuando Caillois ya había comenzado a hacerlo[43]. Colocada bajo el signo de la *impostura* (una actitud literaria asociada con la literatura borgesiana) la complicidad entre Borges e Ibarra no reenvía a la simulación o a la usurpación de una identidad, sino a una irreverencia lúdica frente a la literatura y (tal vez más importante) ante las instituciones literarias y la institucionalización de la literatura. Su amistad fue uno de los sostenes de la irreverencia borgesiana en este período cuyo objetivo no era el placer de ejercer una superioridad de orden intelectual sino obtener una mayor productividad literaria.

En cuanto a Alfonso Reyes, está vinculado al giro de *Discusión* (1932), puesto que su célebre frase: "Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas." figura como epígrafe del libro. Una carta no datada de Reyes en marzo de 1932, muestra que el contacto con su literatura puede ser el origen del célebre "Las versiones homéricas"[44]. Borges evoca en ella la afirmación de Reyes sobre el único estornudo literario griego, que recuerda uno de los ejemplos de la *Odisea*, para proponer la búsqueda de deformaciones posibles en sus sucesivas traducciones[45]. Contra aquellos que creen en la existencia de los otros tomos faltantes, Reyes propone escribirlos, lo que reforzaría el carácter ficcional de Tlön, impidiendo su transformación en mundo real –puesto que de este modo la enciclopedia tendría autores. Partidario de la escritura y la multiplicación de las obras literarias, Reyes se opone a la búsqueda porque para él no habría nada por descubrir pero sí mucho

43 *Cahiers pour un temps. Roger Caillois*. 1981: 130–131.

44 Carta de Borges a Reyes citada en *Monterrey*, *Correo literario de Alfonso Reyes*, Rio de Janeiro, 8(3/1932). "Las versiones homéricas", *La Prensa* 8/5/1932: 1, 3e sec.; *Discusión* 1932.

45 *L'Herne* 1964: 55 ; *Textos recobrados II* 2001: 22–23.

por esribir. Propone tomar a cargo el proyecto y convertirse en uno de los autores de Tlön; Ibarra niega la existencia de los otros tomos y ésto en un artículo publicado en la N.R.F. (Ibarra era francés y escribía a menudo en este idioma), mientras Drieu y Martínez Estrada refutan, "quizá victoriosamente" (18), la duda sobre su existencia.

Entre la serie de "los tlönistas", solamente un nombre está vinculado al narrador, Herbert Ashe. En el origen de Tlön se encuentra "…una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras…dirigidos por un oscuro hombre de genio." (19). La mayor parte de quienes han colaborado con la "invención" del mundo de Tlön son personajes, no necesariamente históricos, pero que pertenecen al pasado: Herbert Ashe (cuya participación en el mundo de Tlön el narrador descubre recién cuando ha muerto), Gunnar Erfjord (que reencontraremos en "Tres versiones de Judas"), Dalgarno, George Berkeley, Andreä, Ezra Buckley. Llegado este momento, se impone recordar la cronología: el descubrimiento de Uqbar se produce en 1935 o 1936; Ashe muere en septiembre de 1937 o 1938; la carta de Gunnar Erfjord aparece en 1941; en 1942 arrecian los hechos: es el momento en que se disuelve la experiencia de grupo y el "*affaire* Tlön" entra en la memoria colectiva; en 1944 se exhuman los cuarenta volúmenes de la enciclopedia de Tlön; la posdata está fechada en 1947. Los "tlönistas" han muerto pero el mundo de Tlön se ha impuesto sobre el presente.

Si la esencia misma de la tarea de los tlönistas implica la existencia de una sociedad secreta, su descubrimiento genera la constitución de otra: unos "inventan", los otros "descubren" (puesto que la propuesta de Alfonso Reyes no es atendida). La proliferación de nombres no oculta, sin embargo, el carácter impersonal de los inventores: son una sociedad secreta de la que sólo algunos de los difusores y continuadores tienen nombre por lo que Tlön es una invención colectiva y anónima. En cuanto a los descubridores, el grupo se forma a medida que este "descubrimiento" se desarrolla, hasta formar ellos también una sociedad secreta: "Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional" (15), "En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y Europa." (18) El mismo narrador subraya el papel eminentemente activo que juega: "Carlos Mastronardi (a quien yo había referido el asunto)…" (15). Si,

en un primer momento, el narrador usa la primer persona del plural, una forma impersonal surge en la página 19: “Se conjetura…”, “…se creyó…”. Tlön se extiende más allá del grupo del narrador, cuando la existencia de una sociedad secreta detrás de su creación es confirmada: una sociedad secreta y benévola que emprende la invención de un país. Las posiciones, a partir de entonces –para ser exactos, a partir de las especulaciones acerca del origen de Tlön– se redistribuyen: si hasta aquí estos dos grupos se encuentran frente a frente, a partir de este momento del relato, Tlön se expande fuera del grupo de los descubridores y el narrador se afirma como intérprete y expositor del mundo de Tlön y “su concepto del universo”, noción que engloba la filosofía, la metafísica, la lengua, la literatura. El *affaire Tlön* se vuelve público a partir de esta página: “Al principio se creyó que Tlön era…”; “Las revistas populares han divulgado…” (19). Y, un poco más adelante, en la “Posdata de 1947”, el narrador agrega: “Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o el temor) de todos mis lectores” (34–35). Una forma plural llama a otra y una sociedad secreta convoca a otra, que se transforma en la totalidad de la sociedad. Sin embargo, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el enfrentamiento de dos grupos que funcionan como sociedades secretas se disuelve a causa de la expansión de una de ellas sobre la realidad.

A partir de entonces, “ellos” son los filósofos y literatos del mundo de Tlön, que es una de las dos regiones imaginarias a que se refieren las epopeyas y leyendas de la literatura –de carácter enteramente fantástico– de Uqbar, “región del Irak o del Asia Menor” (12). Su obra, como el Tercer Reich, debía durar cien años. En la segunda parte del texto ya no se trata de Uqbar sino de Tlön. “Ellos”, los inventores de Uqbar se transforman en “ellos, los habitantes de Tlön”. El mundo no es invadido por una región imaginaria sino por el mundo ficcional –en el sentido literario– de una región imaginaria. Uqbar pierde su importancia no frente a la imaginación o la invención de una *terra imaginaria* sino frente a uno de sus universos ficcionales. Respecto de los Rosacruces (a los que se alude en el texto) hay entonces un desfazaje, un deslizarse de lo imaginario a lo ficcional que pone en peligro la multiplicidad de aquello representado como real en el cuento. Entonces vuelve el narrador para afirmar su personal interpretación de Tlön y oponerla a los intereses de las “revistas populares” (19). Proponiéndose como

intérprete privilegiado de este mundo, dice: "Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo" (19). Se dividen entonces las aguas, aunque esta división no se vuelva evidente sino al final del relato: hay un mundo impersonal, invadido por Tlön y otro que es el del narrador.

A pesar de lo que éste dice, es a partir de la "Posdata de 1947" (30) que se produce la separación entre una crónica de orden privada y la memoria de los lectores, lo que quiere decir que la "posdata" es incorporada al relato con el objetivo de contar que Tlön ha invadido el mundo real. Tlön comienza a escapar al grupo del narrador, aunque éste sea testigo de la aparición de los primeros objetos: la brújula en el departamente de la princesa de Faucigny-Lucinge; el cono de metal encontrado por el narrador y Amorim en Santa Anna. La presencia, inquietante y persistente, del narrador cuando se producen las manifestaciones de Tlön es, por otra parte, señalada por éste; vienen del extranjero (Brasil, Poitiers, Uruguay) y a partir de su aparición los inventores de este mundo se transforman en directores de una empresa. El narrador se pregunta, entonces, si el descubrimiento público de Tlön se debe al azar, una cuestión que no se plantea mientras Tlön es patrimonio exclusivo de su grupo y que resuelve postulando que es verosímil que los directores mismos de la empresa lo hayan decidido así (35).

El mundo será Tlön

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es la historia de una filiación, de una falsa filiación y de la invención de una filiación. Tres modos de describir la historia que no significan lo mismo: el relato cuenta el deslizarse progresivo de la primera hacia la segunda y de la segunda hacia la tercera.

La acción comienza en Ramos Mejía. El narrador y Bioy cenan y Bioy cita la famosa frase acerca de la paternidad (que es, además, el único vínculo familiar que aparece en el relato):

> Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres (12).

Cuando la búsqueda de Uqbar en *The Anglo-American Cyclopaedia* resulta infructuosa, el narrador conjetura que se trata de una "ficción" inventada por la modestia de Bioy. Todo empieza con la discusión de la paternidad de una frase sobre la paternidad, en la que la paternidad de la enciclopedia entra en juego: *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) es presentada como una reimpresión "literal, pero también morosa" de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. Para el lector, ¿quién es el autor de la frase? La cuestión es tanto más pertinente cuanto que aparece en un relato anterior de Borges, "El rostro del profeta", aunque con ligeras variantes[46]: "La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental" (*Historia Universal de la Infamia* 1935: 92). La frase parece haber tenido cierto éxito ya en los años 1930, como lo muestra el hecho de haber servido de epígrafe a un relato de Santiago Dabove publicado el mismo año que "El rostro del profeta", en el mismo suplemento[47]. Esta versión, atribuida a Borges, en que falta el adjetivo abominable marca la asociación entre la frase y el naciente género fantástico argentino (Louis 2001).

En los dos cuentos de Borges, la frase forma parte de una doctrina hereje. La herejía aparece también en el nombre de la editorial creada por Borges y Bioy en 1946, "Oportet et Haereses" (donde editan *Dos fantasías memorables*, *Un modelo para la muerte* y *Nueva refutación del tiempo*). La Epístola de Corintos que da su nombre a la editorial dice: "…nam oportet et haereses esse, ut et qui probati sunt manifesti fiant in vobis." ("Porque conviene que también haya herejes (o sectas) entre nosotros, para que aquellos que reciben aprobación sean reconocidos entre vosotros" (*1 Corinthios* XI, 19). Las prácticas de lo literario no son doctrinas; y aquellas respecto de las que Borges (por momentos con Bioy) toma posición pertenecen más bien al orden de las creencias laicas del culto de la cultura. ¿Puede considerarse que los herejes de

46 *Revista Multicolor de los Sábados. Crítica* 20/1/1934: 6, y en *Historia Universal de la Infamia* 1935, bajo el título de "El tintorero enmascarado Hákim de Merv", capítulo: "Los espejos abominables".

47 "Prescencia", de Santiago Dabove, *Revista Multicolor de los Sábados. Crítica* 29/9/1934: 4.

Uqbar están cerca del narrador de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" tal como aparece al final del relato, porque éste se resiste a la difusión del orden de Tlön? El mundo de los herejes de Tlön es un mundo solitario, asociado, como la herejía literaria, a la paternidad, a la idea de una paternidad dudosa, que acarrea la disolución de la noción de patrimonio literario. Tlön y sus herejes llevan a una disolución de la figura del autor, aunque por caminos diferentes.

Hay en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" tres versiones de la frase que origina la aventura. La primera: "Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres"[48]. La segunda, en inglés: "Copulation and mirrors are abominable" (13). La tercera ocurre cuando Bioy llama al narrador: "Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are abominable) porque lo multiplican y lo divulgan" (13). Respecto del recuerdo de Bioy, la versión de la enciclopedia desplaza entonces el centro de la cópula a la paternidad y de la cuestión de la abominación hacia la de la multiplicación: ambas son dadas como traducciones y esta práctica será precisamente el refugio del narrador al final del texto.

La distancia entre la cópula y la paternidad alude a la cuestión de la causalidad y, por lo tanto, a la multiplicación y divulgación que serán los ejes de la expansión de Tlön. El vínculo de causalidad aparece como una relación puramente psicológica en el texto (como en Hume) puesto que el mundo de Tlön está regido por el idealismo: es un mundo no temporal sin espacialidad donde los acontecimientos constituyen una serie heterogénea de actos independientes sin continuidad en lo real. Esta concepción explica el modo en que el universo Orbis Tertius se expande sobre la realidad, no mediante una conquista geográfica sino por medio de un reemplazo gradual de los acontecimientos considerados como reales y de las lenguas.

Varios relatos de la época ficcionalizan los sistemas totalitarios insistiendo en la codificación de la realidad y la lengua que imponen que imponen, tal como *Brave New World* de Aldous Huxley (citado

48 *Ficciones* 1944: 13.

en el cuento de Borges) y un poco más tarde *1984* de George Orwell. Otros testigos, como Viktor Klemperer, insisten, como hemos visto, en el uso del lenguaje con este fin. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la invasión de la realidad implica el reemplazo de las lenguas por la de Tlön que convocan explícitamente aquellas inventadas por Xul Solar, pero, también, el *Finnegan's Wake* de Joyce, dos artistas asociados a Borges por razones muy diferentes. Borges, que se interesó por los experimentos lingüísticos y literarios de ambos en los años 1920, se distancia de ellos en los años siguientes. Xul parece haber conocido un momento de entusiasmo por el fascismo y luego por el peronismo, lo cual explica, en parte, ese alejamiento[49]. Joyce pasó del *Ulises* (1922) al *Finnegans Wake* (1939). Si por el primero Borges se entusiasma[50], su evaluación no deja de ser ambigua (Pezzoni 1999: 98–102). Su reacción ante el *Finnegans Wake* es, en cambio, violenta, su crítica lapidaria y sin ambigüedades: “*Finnegans Wake* es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes”[51]. Lo que está aquí en juego, desde su perspectiva, es la diferencia entre legibilidad y exégesis y, por lo tanto, los límites de la legibilidad que imponen ciertos experimentos verbales en la literatura, ya se trate de los de Joyce o de Xul.

En la lengua de Tlön, en la cual los sustantivos no existen porque nadie cree en su realidad, es fácil reconocer las teorías de Fritz Mauthner que marcaron la concepción borgesiana de la lengua, aunque no fuera un adepto incondicional de ellas. La descripción del narrador no disimula que la lengua de Tlön es fascinante a pesar del efecto nefasto que tiene sobre las demás lenguas que destruye y a pesar de ser el instrumento que permite imponer la opresión. Otra característica de Tlön: el ejercicio de la literatura se organiza a partir de principios defendidos por Borges y

49 Los archivos de Xul permiten concluir que existía entre él y Borges una complicidad importante en los años 1930, marcada por el interés por los idiomas y las literaturas extranjeras, que llevó a Xul a traducir varios textos para la *Revista Multicolor de los Sábados* de *Crítica* dirigida por Borges, aunque como traductor es mencionado únicamente una vez. Ver Artundo 2001b, 2005 para Xul Solar ; Louis 1998 y 2005 sobre las relaciones entre Xul y Borges.

50 “El Ulises de Joyce”, “La última hoja del Ulises”, *Proa* 6(1/1925): 3–6 ; “James Joyce”, *El Hogar* 5/2/1937: 36.

51 “El último libro de Joyce”, *El Hogar* 6/6/1939: 25.

de situaciones sobre las cuales se construyen sus relatos ficcionales, incluso en el volumen: la idea de un autor único de todos los libros existentes es muy común; el concepto de plagio no existe; la crítica inventa autores, atribuyendo obras muy distintas a un mismo *homme de lettres* (lo que reenvía a "Pierre Ménard, autor del Quijote"); la ficción comprende un único argumento con todas las variantes imaginables (como el libro del antepasado de Yu Tsun en "El jardín de senderos que se bifurcan"); todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare; todo libro debe contener su contra-libro (26–28).

A partir de la construcción del volumen *Ficciones*, puede fácilmente reconocerse a Borges en estos elementos. Sin embargo, y a pesar de la identificación entre sujeto empírico y narrador, el narrador no defiende el mundo de Tlön: éste nunca pierde, para él, su doble naturaleza, la de un universo a la vez fascinante y aterrador. Y si la estructura narrativa de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" puede ser puesta en relación directa con la realidad de la época –en la medida en que el relato es la historia de la sustitución del mundo real por un mundo imaginario que al imponerse se vuelve opresivo y unificador–, se asiste a la incorporación, dentro del esquema narrativo, de elementos que rompen el efecto de referencia a la realidad. Se trata de uno de los recursos usados por Borges para evitar la alegoría y la parábola como procedimientos narrativos totalizadores. Dicho de otro modo, si el texto compara el orden de Tlön con regímenes o principios que, en la realidad contemporánea, organizan sociedades, el mundo de Tlön en sí mismo no reenvía a ningún régimen de la época sino a los principios literarios predicados y puestos en práctica por Borges, a veces presentados como utopías literarias. Para Borges el género alegórico es un error, pero no el ingrediente o la sugestión alegóricas:

> Es de común observación que las alegorías son tolerables en razón directa de su inconsistencia y de su vaguedad, sino una prueba –un indicio, a lo menos– de que el género alegórico es un error. […] El género alegórico, he dicho, no el ingrediente o la sugestión alegórica[52].

52 "El bosque petrificado", *Sur* 24(9/1936):147–148.

Tal vez no sea inútil agregar que la fórmula retórica usada por Borges implica que el principio que está enunciando se opone a las ideas más difundidas al respecto. La cuestión volverá con más fuerza en la época peronista, en "Sobre una alegoría china" y "De las alegorías a las novelas", es decir cuando el antiperonismo se ve tentado de adoptar estas estructuras[53].

El rechazo borgesiano de la alegoría responde al de la pedagogía: los elementos de una ficción que habla del mundo contemporáneo no deben aludir de modo directo a esta realidad. Una postulación que se opone a la práctica de la alegoría y de la parábola en su forma tradicional así como al modo en que la utilizan muchos de sus contemporáneos durante "la crisis", quienes apuestan a una proyección total sobre el mundo real, es decir a una estructura detallada y general de reenvío. La exigencia de totalidad en la estructura narrativa corresponde a una *exigencia de totalidad* en la concepción del presente (el término viene de Viktor Klemperer, que la aplica al Tercer Reich, 1996: 132). Sin embargo, para Borges, esta estructura totalizante no tiene bandera ni ideología política: la ideología se encuentra en la correspondencia entre concepciones totalizantes del mundo y estructuras narrativas totalizantes.

Tlön es un mundo de orden. Si, a pesar de ello, contiene contradicciones, éstas obedecen a un plan preestablecido y al deseo que tienen los directores de la empresa por exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el real, dice el narrador. Si éste incita al lector a pensar que los creadores de Tlön han buscado que sea descubierta su obra, esta conclusión libera de toda responsabilidad a los descubridores. Pero la lógica del relato muestra que la obra de los inventores-directores hubiera sido imposible sin la intervención del narrador y sus amigos y sobre todo sin la ayuda de los diarios: "El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el 'hallazgo'" (35). Al utilizar el término de "descubrimiento" en su primera frase, el narrador inscribe él mismo el efecto de realidad de esta *terra imaginaria* en el presente

53 Respectivamente en *La Nación* 25/10/1942: 1 y *La Nación* 7/8/1949: 1 ; *Otras inquisiciones* 1952.

de escritura del texto. En ese momento, se trata de Uqbar, no todavía de Tlön, como hemos visto, que es una de las regiones imaginarias sobre las que tratan epopeyas y leyendas de la literatura de Uqbar. La asociación del término "descubrimiento" con un territorio desconocido no puede sino recordar el descubrimiento de América que suscitó numerosas discusiones: descubrir no es inventar y, se dice, a menudo, que es absurdo usar el término para un continente (o una región) de la que se ignora simplemente la existencia.

En la historia de las ciencias, las nociones de descubrimiento y de invención convocan un problema epistemológico: se descubre algo que antes no existía (como una vacuna), pero el término se aplica igualmente a cosas que no han sido pensadas aún o que no han entrado todavía en nuestro sistema de conocimiento (como ciertos descubrimientos científicos, el sistema heliocéntrico, por ejemplo). Fue el epistemólogo Thomas Kuhn quien, en su célebre *The structure of Scientific Revolutions* (1962), recordó el carácter artificial de la distinción entre descubrimiento e invención, subrayando que el empleo de estos términos poco corresponde al trabajo científico. Kuhn cuestiona el rol fundamental del descubrimiento en la ciencia, afirmando la imposibilidad de situarlo con precisión en el tiempo y de identifcarlo a un individuo en particular. Así, llega a postular la necesidad de diferenciar varios fenómenos en la noción de "descubrimiento": descubrir es, en verdad, reconocer que existe un objeto y determinar cómo es, es la observación y la conceptualización, es la posibilidad de pensar la existencia de un fenómeno y su naturaleza. Kuhn insiste en que el descubrimiento conlleva un cambio de paradigma y suscita una resistencia, dadas las dificultades de reconocimiento planteadas por lo anómalo que se proyecta sobre un fondo de resultados esperados (Kuhn 1983: 82–99).

De este modo funcionan las nociones de descubrimiento e invención en el relato de Borges. Si el narrador afirma implícitamente la separación mencionada entre dos grupos, los que descubren y los que inventan, el relato tiende a reunir las tareas de ambos: la expansión de Tlön sobre la realidad depende de la posibilidad de ser reconocido –descubierto. En otras palabras, Tlön es un universo ficcional mientras su descubrimiento queda en el ámbito de lo privado porque lo que descubren es la invención de una sociedad secreta que inventó un universo dotado de una literatura

fantástica. Cuando los diarios descubren Tlön, la ficción se impone a la realidad, porque, al hacerlo, reconocen su existencia y ello favorece su expansión e instalación bajo la forma de realidad.

La realidad cede ante la aparición de libros sobre Tlön, del surgimiento del planetta Orbis Tertius, del reconocimiento del "paradigma Tlön":

> Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo– para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? (*Ficciones* 1944: 35–36)

La realidad es víctima de la seducción de una apariencia de orden y el orden es aquí un orden de lo impreso. No porque la realidad anterior no respondiera a un orden, sino porque éste es inaccesible para el hombre: el orden de lo real corresponde a leyes divinas que el hombre no puede penetrar, leyes que son, por lo tanto, "inhumanas" (36). Tlön presenta la ventaja de ser un laberinto concebido e implantado por los hombres y, por lo tanto, destinado a ser descifrado por los hombres. La realidad sucumbe entonces a la tiranía ejercida por la pasión del descifrar de que están poseídos los hombres porque si el universo divino no puede ser penetrado, ello favorece la proliferación de estos órdenes interpretativos. Sin embargo, el orden humano impone lo único y pone punto final a la diversidad.

En un comienzo, este frenético deseo de descifrar lo real contemporáneo que rige la época, explica, según Borges, la tentación que ejercen sistemas como el nazismo, el comunismo, el antisemismo, puesto que proponen un orden. De este modo, aun cuando no se adhiera forzozamente a ellos en el plano de lo político, provocan una fascinación que únicamente la necesidad y el amor del orden pueden explicar. Las tres concepciones del mundo que menciona responden a esta pasión de explicar la realidad, al punto de fabricar un pasado apócrifo, del que se termina por ignorar que lo es. La dificultad del mundo de Tlön consiste en tener que elegir entre sistemas científicos diferentes que proponen interpretaciones globalizante de lo real: la psicología (Meinong), la geografía (Hinter, Justus Perthes, Ritter), la filosofía (Hume, Berkeley, Spinoza, Schopenhauer), la geometría. Todas estas ciencias participan

del mundo de Tlön, pero ¿cuál es la que debe imponerse ? No se ignora el carácter aleatorio de todo sistema (23) (otro rasgo presentado como positivo en el contexto de un mundo opresor), pero si ninguna de ellas llega a volverse opresora es porque las ciencias que han organizado nuestro mundo son géneros literarios en Tlön: "…la metafísica es una rama de la literatura fantástica" (23). El cuento pone en práctica esta visión, usando los saberes tradicionales para generar una ficción: Tlön se impone sirviéndose de instrumentos que las ciencias usaban para difundir su saber bajo un forma de totalidad, como las enciclopedias[54].

El desplazamiento de Europa a América, determinado por la aparición de Buckley, marca la transformación de la región-país Tlön en un planeta, Orbis Tertius; a partir de entonces ya no se trata de repertoriar el planeta Tierra, sino un planeta imaginario, en la Enciclopedia de Tlön, en una de sus lenguas. Hasta aquí el narrador disfruta de este juego, del que participa como testigo privilegiado. Todo se complica porque Tlön es un mundo donde el idealismo ha triunfado, lo que quiere decir que una lengua puede imponer su realidad o, más bien, la lengua *es* la realidad cuando está impresa y es difundida. Es lo que ocurre: primero, el mundo de Tlön existe en la escritura, luego se vuelve real: siglos de idealismo terminan por influenciar la realidad, los objetos que sólo habían sido nombrados aparecen. La religión toma la forma de una formulación herética que pretende que el sujeto es único y eterno –lo que, según lo hemos dicho sobre Borges y la herejía, implica que en el cuento, los herejes son los otros, es decir, los que sostienen posiciones opuestas a las del Borges real. Entre las ideas que sostiene el panteísmo idealista está el rechazo de Cristo, condición impuesta por Buckley: "La obra no pactará con el impostor Jesucristo" (32). Emancipar la historia

54 La preocupación por las manipulaciones mediáticas y las estrategias pedagógicas usadas por los regímenes políticos corresponde, como hemos visto, a la visión borgesiana de los dispositivos de difusión del nazismo. Uno de los autores citados en "Dos libros de este tiempo", una de sus notas sobre la cuestión, es Bertrand Russel, que aparece también en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en la nota 1 de la página 23, en relación a la invención de un falso pasado: "RUSSELL (*The analysis of mind*, 1921, página 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que 'recuerda' un pasado ilusorio."

de la humanidad de la de Cristo es, tal vez, una de las motivaciones de Tlön. La idea según la cual Jesús fue un impostor lo sugiere, pero, como veremos en *Demasiado tarde para perder*, Borges detecta, en esa época, discursos que tienden a conservar la estructura del cristianismo, pero reemplazan el objeto alrededor del cual esta religión se organiza.

Si el narrador tiene su parte de responsabilidad en la expansión de Tlön, dado que la evocación de su sistema filosófico proporciona la clave de esta expansión, la nostalgia del final del relato lo coloca en una posición ambivalente: el narrador se encuentra en la posición de quien tiene un saber privilegiado (como al comienzo, pero es otro saber), ahora se trata del de las lenguas y las literaturas anteriores a Tlön. Después de todo, es una de las definiciones posibles del narrador. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" exhibiría, entonces, la constitución del rol de narrador, el hecho que éste se define tradicionalmente en función de un saber privilegiado, compartido o no con el lector. Cualquier escritor contemporáneo aprobaría esta visión, pero la concepción de Borges se distancia en un punto porque el relato se define como un espacio en el que la subjetividad del narrador no tiene lugar: "Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius."[55]. Verdadera declaración de principios (narrativos), esta frase descarta la exposición de sentimientos de un narrador yo, conservando, sin embargo, un relato en primera persona y sin abandonar por ello el registro de la crónica.

Esta posición del narrador evoca aquello que Borges considera como una tendencia de su época que no es aquí reproducida sino retrabajada: un sujeto narrador que pretende dedicarse al arte de la crónica de acontecimientos de los cuales es testigo, planteando la cuestión de la relación entre sus propios sentimientos y la crónica de éstos. Este narrador, que reencontramos, aunque con variantes, en "Pierre Ménard, autor del Quijote" o "Examen de la obra de Herbert Quain" bajo la forma de un crítico literario deseoso de hacer participar al lector de su saber, un narrador algo pretencioso bajo su falso aire de

55 17. Sobre el carácter recurrente del asco y el miedo en Borges, ver Louis 1997a: 411–420.

modesto. En estos relatos, está también en juego la figura del crítico-descubridor, puesta en escena en su relación a otro, que es supuestamente brillante (un poco como el duo Serenus Zeitblom-Adrian Leverkühn en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann). En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", el narrador no tiene compañero, pero está el grupo, que se disuelve en la medida en que la invasión de Tlön se despliega. Sería, tal vez, más exacto decir que el otro del narrador, es el lector, presentado por aquel como un descifrador de contradicciones y errores del relato de la propagación de Tlön:

> En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (Tor-Ups) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 921. Esas cuatro páginas adicionales comprendían el artículo sobre Uqbar: no previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética. (13).

Y, en la "Posdata de 1947":

> Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o el temor) de todos mis lectores (34–35).

La primera referencia directa al lector lo presenta como alguien que sigue atentamente la crónica del narrador; la segunda permite marcar la oposición entre el relato de una experiencia personal y el de una experiencia colectiva, pero consolida, en este mismo gesto, el rol del narrador como tal, puesto que el lector se vuelve plural.

Cuando el relato concierne una experiencia que se ha vuelto colectiva, el lector escapa al control del narrador, lo que explica la inscripción de dos sentimientos opuestos, la esperanza y el temor. Tal como ocurre con el mundo del descubrimiento y de la imposición de Tlön, el universo plural de los lectores está dividido en dos grupos, el de los que desean la dominación del Tlön y el de los que la temen. La memoria de los lectores está hecha de una toma de partido y así descarta toda identificación posible de un lector real (nosotros) con esos lectores a los que se dirige, por momentos, el narrador.

Ultima Mljenas

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es el relato de esta época donde el rechazo borgesiano del dualismo se explicita de modo más evidente. El mismo título así lo expesa, no solamente porque está compuesto por tres elementos sino porque el tercer elemento contiene la noción misma de un tercer elemento. El mundo de Tlön escapa tanto al saber enciclopédico como al saber criollo, aunque se constituye a partir de la conjunción de ambos, marcada por el encuentro entre una copia de la *Encyclopaedia Britannica –The Anglo-American Cyclopaedia* (que reúne Inglaterra y América)– y de dos intelectuales de Buenos Aires. Tlön forma parte de un mundo formado por dos mundos: Mljenas y Tlön, las dos regiones imaginarias de las que trata la literatura (compuesta de epopeyas y leyendas) de la región imaginaria de Uqbar. Sin embargo, más allá de esta alusión hecha por el narrador en el momento en que describe el mundo literario de Uqbar, el texto no dice nada acerca de la primera –y la trilogía del título reemplaza esta postulación dual. En cuanto a Tlön, se trata de un mundo regido por la oposición entre dos sistemas filosóficos, puesto que el narrador subraya que en ese mundo donde reina el idealismo toda otra doctrina es inconcebible y que el materialismo es la doctrina que causó mayor escándalo; la convivencia de ambas, imposible dentro de la disciplina filosófica, crea un tercer orbe.

Uqbar no es sino una geografía imaginada mediante la escritura y sus fronteras se definen en función del interior y no de límites externos. Puesto que no comparte ninguna frontera con otro país, la frontera de Uqbar no sería sino Uqbar. La geografía (que fue la ciencia dominante en el siglo XIX) juega un papel en el relato, a pesar de que la conquista de la realidad nada tiene que ver con la ocupación de un territorio, porque Tlön invade el mundo real a partir de espacios imprecisos o de zonas de frontera: el episodio central es el de Santa Anna do Livramento donde el narrador es “testigo” de una muerte inexplicable y donde él y Amorím encuentran el cono proveniente de Tlön.

Esa zona geográfica de fronteras es una “zona de a tres”, formada por el contacto de más de dos territorios, son espacios que constituyen, en sí mismos, un atentado contra el nacionalismo moderno porque dentro de la perspectiva de los Estados-Nación conforman un indeciso

cultural (y a veces territorial): un espacio de pasaje donde cada una de las culturas concernidas se vuelve extranjera y permanece familiar a la vez; zonas de una autonomía que se puede definir como cultural, indiferente a las fronteras de lo político estatal. La zona de contacto entre el sur de Brasil, Uruguay y Argentina fascinaba a la literatura de Borges en lo que tiene, precisamente, de imposible. En ella, esos espacios son los de la *invención de la tradición nacional*, donde nacen las tradiciones literarias precisamente porque se constituyen de un modo diferente de lo geográfico político. Mediante su interés por esta región, Borges intenta retomar el gesto de la *gauchesca* (que es, después de todo, una literatura de frontera) y, a la vez, desplazar su centro. La frontera del siglo XIX ya no es una en el siglo XX, pero la literatura sigue tratando de la invasión ficcional proveniente de esa zona que a la vez denuncia y ataca tanto al poder establecido como a aquellas fuerzas que luchan por imponerse en el poder. En ésto, la literatura de Borges también marca un nuevo posicionamiento respecto de la tradición literaria nacional.

Santa Anna do Livramento está ligada a la tradición de la gauchesca por otras razones. En *José Hernández y sus mundos,* Tulio Halperín Donghi recuerda que el azar llevó al autor del *Martín Fierro* a compartir su exilio en Santa Anna con un grupo de gauchos cuya solidaridad venía de la complicidad en el asesinato de Urquiza. Entre sus compañeros de exilio, Hernández se habría sentido particularmente cerca de Juan Pirán quien formó parte del grupo que invadió el Palacio San José para cometer el crimen en abril de 1870[56]. Halperín se detiene en la proyección que tuvo esta experiencia en la carrera literaria de Hernández y en su importancia en cuanto a la génesis del *Martín Fierro*: Hernández se vuelve un paria, es marginalizado de la vida política y de la vida de la Nación por el poder oficial (288). Halperín subraya la pertenencia a lo que aparece ya como una tradición en la historia argentina: la marginalización (o el temor de ser marginalizado) que llevó a cierto número de políticos a descubrir un sentimiento inesperado de fraternidad con los parias del orden establecido. La etapa de Santa Anna, la más desesperada de la carrera de Hernández, está marcada por el descubrimiento de ese sentimiento de fraternidad, pero también

56 Halperín Donghi 1985: 280–319.

lo llevó a un mejor conocimiento de sus propios límites: Hernández se sabía personalmente incapaz de participar en un crimen. En este sentido, Halperín establece una relación entre la experiencia del encuentro con estos hombres y el crimen injustificado e injustificable, incomprensible, cometido por Fierro, el asesinato del *moreno*.

El trabajo de Borges con la tradición del *Martín Fierro* implica (tal como lo señalé anteriormente y como lo señala Josefina Ludmer en "¿Cómo salir de Borges ?")[57] un gesto de apropiación y de resignificación. Borges propone invariablemente una nueva vuelta de tuerca, no solamente porque en su literatura la identidad de los grupos enfrentados (nosotros y ellos) nunca es una plenitud de sentido, sino también porque la frontera entre ambos grupos es permeable: la frontera se vuelve así un territorio autónomo, un espacio como el de la *gauchesca*, como el de Santa Anna do Livramento, donde las relaciones adquieren un nuevo significado. En "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", los grupos son estables, pero ambos participan implícitamente en la propagación de Tlön. La literatura de Borges hace de la frontera un asunto de género, usando el clásico testimonio basado en acontecimientos que se presentan como reales para desplazarse hacia lo fantástico; después de todo, las "historias de aparecidos" ocupaban un lugar importante en la oralidad del campo, aunque los letrados no los hayan incorporado sino rara vez a la *gauchesca*. Este desplazamiento genérico es una de las historias contadas por el cuento. Ludmer señaló ya los usos de la biografía y de la autobiografía en la *gauchesca*: la biografía sirvió tradicionalmente para atacar al sujeto y hacer de él un ejemplo de barbarie criminal; la autobiografía para defenderlo y atacar a los enemigos políticos del sujeto que escribe[58]. Al poner en escena un narrador-autor cuyo rol es presentado como el de un testigo de los acontecimientos Borges pone en escena una nueva fórmula: lo narrado se transforma en biografía personal.

Santa Anna volvía en las declaraciones de Borges, que sostenía que se trataba del lugar donde había sido testigo de un crimen[59]. Su

57 Louis 1997a: 418–454; Ludmer 2000: 289–300.
58 Ludmer 1988: 227–236.
59 *L'Herne* 1964: 413.

relato aparecía, como el de Emma en "Emma Zunz", como el de la cautiva en "La noche de los dones"[60], como una realidad autónoma, desvinculada de un contexto: el relato es la realidad, lo que corresponde al mecanismo mediante el cual Tlön se impone sobre el mundo real. El relato de esta escena, ¿es el origen del episodio similar de "Tlön, Uqbar, Orbis tertius" o una consecuencia ? El segundo caso parece más probable, en la medida en que pone de relieve la asociación entre una zona de frontera y un crimen gratuito e inexplicable. Borges declaraba no haber visto realmente la escena, sino haberla escuchado como el narrador del cuento y, también, como el Recabarren de "El fin"[61] donde Borges propone un nuevo epílogo a *La vuelta de Martín Fierro*. La separación de los cuerpos es, según Josefina Ludmer, el momento clave de la *La vuelta*, tal como el duelo con el moreno lo es de la *La ida*[62]. En "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", Borges retoma la escena de muerte, de una muerte enigmática, pero que no es causada por otro. El texto sugiere que la muerte es provocada por el contacto con el objeto de Tlön, otro modo de escamotear la clave de *Martín Fierro*.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es el primer relato de *El jardín de senderos que se bifurcan*. El volumen debe su título al último de los cuentos donde las zonas de lo indeciso geográfico se vuelven territorios que pertenecen al orden de lo simbólico, refugio último de una identidad que es todo, salvo *nacional* en el sentido (en los varios sentidos) que escritores, intelectuales y políticos atribuyen en esa época a tal noción.

60 *La Prensa* 19/12/1971: 1; *El libro de arena* 1975.
61 *La Nación* 11/10/1953, 2da sec.: 1; *Ficciones* 1956.
62 Ludmer 1988: 234.

Borges va a la guerra (nuestros aliados, héroes y enemigos)

Hacia el final de los años 1920 Borges empieza a interesarse en el cine, forma de arte que antes lo aburría[1]. En 1929, el séptimo arte hace irrupción en la ensayística de Borges como artefacto narrativo moderno[2]: "El cinematógrafo, el biógrafo", su primer texto sobre cine, muestra el carácter simultáneo del nacimiento de su interés por el cine y por el relato. En el cambio que se produce al final de los años 1920, en Argentina, en cuanto al nombre que recibe este arte, Borges percibe una transformación estética que modifica su estatuto: el "biógrafo" se vuelve "cinématógrafo"[3]. Porque percibe el nombre "biógrafo" (que reenvía sin duda al estudio de Hollywood) como un modo de designar un arte que se dedica al relato de vidas, Borges opone una "escritura de la vida" a la de una "escritura del movimiento", evocada por la palabra "cinematógrafo" para reivindicar la primera. El cambio de nombre va entonces en el sentido opuesto al de las transformaciones del cine puesto que, para Borges, la idea de relato no está contenida en la de movimiento sino en la del destino de un héroe.

Un desplazamineto paralelo se produce en su propia escritura. Si los primeros intentos de incorporar una dimension narrativa a su poesía datan de este período, no hay una verdadera resolución de los problemas planteados, tal como lo muestra la estructura de *Cuaderno San Martín* (1929) que marca a la vez la ruptura de Borges con una poética centrada en la imagen (o, más bien, en la sucesión de imágenes fijas) y con el nacionalismo argentino. La tensión entre descripción/

1 "Abramowicz me mandó una larga carta delirante, sin nungún sentido, en la que no me habla sino de política y de cine. Dos cosas que me aburren y enervan" *Œuvres Complètes* 1993, tome I: 1097. Carta a Jacobo Sureda, sin fecha, probablemente de 1922.

2 Fue Edgardo Cozarinsky el primero en subrayar la importancia del cine en la producción de Borges, en *Borges en/y/sobre cine*, 1981 (edición original de 1974).

3 "El cinematógrafo, el biógrafo", *La Prensa* 28/4/1929, 2da sec.: 2.

imagen fija y narración, presente desde el comienzo en su obra, aparece también en sus consideraciones sobre el cine, en el mismo momento en que Borges se lanza en la práctica de la biografía: la primera edición de *Evaristo Carriego* (la de 1930) contiene, como he dicho, dos fotos de Horacio Coppola de rincones de Palermo, tomadas al final de los años 1920. Sin embargo, Evaristo Carriego murió en 1912, por cuanto estas fotos muestran la tensión, que Borges mismo señala, entre documento y ficción, así como aquella que existe entre relato (autobiográfico) y retrato[4]). No es sorprendente que la etapa siguiente del recorrido borgesiano hacia el relato esté marcada por un desplazamiento del objeto en su crítica y por la puesta en paralelo de técnicas narrativas del cine y de la literatura, en particular, en lo que se refiere a los recursos destinados a "postular la realidad". Si los ensayos de los años 1920 se concentran en problemas (a menudo técnicos) de la poesía, a partir de los años 1930 el centro de interés se vuelven los recursos, técnicas y problemas del arte del relato tanto en la literatura como en el cine puesto que, afirma Borges, el cine americano se ha transformado en una "vasta literatura" desde que tiene géneros y ha creado una tradición[5].

En el prefacio de *Discusión* (1932), Borges marca la continuidad entre "El arte narrativo y la magia"[6], "La postulación de la realidad"[7] y el ya citado "Films", porque los tres "responden a cuidados idénticos y creo que llegan a ponerse de acuerdo" (9), observación que parece aplicarse tanto al cine como a la narrativa literaria. El punto de partida de Borges es el presupuesto de que la práctica de cada forma de arte plantea problemas de los cuales algunos son específicos y otros comunes y que es imperdonable ignorar (lo que, según él, hace Cecil B. Mille, como lo señala en "El signo de la Cruz"[8]). Agrega que una torpe resolución es preferible al hecho de ignorarlos enteramente. Es, entonces, a partir de la identificación de estos problemas narrativos que surge la reflexión sobre los procedimientos y las técnicas en el relato, literario y cinematográfico.

4 Louis 1997[a]: 446, nota 27.
5 "Films", *Sur* 3(1931): 171–173 ; *Discusión* 1932: 101–108.
6 *Sur* 5(1932): 172–179 ; *Discusión* 1932: 109–124.
7 *Azul* 10(6/1931):11–14 ; *Discusión* 1932: 89–99.
8 "Cinco breves noticias", *Selección, Cuadernos Mensuales de Cultura* 2(6/1933): 3–4.

La posición adoptada por Borges en la serie de notas de películas que escribe a partir de 1931, está lejos de ser común en la época. Si el cine comienza a atraer a los intelectuales, es más bien como objeto abstracto de estudio y siempre a condición de diferenciarse del "gran público":

> Allardyce Nicoll, hombre versado en bibliotecas, docto en ficheros y absoluto en catálogos, es casi analfabeto en boleterías. Ha ido rara vez al cinematógrafo. Mejor dicho, hace pocos años que visita cinematógrafos[9].

Él, en cambio, va a adoptar el punto de vista del espectador y de un espectador que no olvida que es al mismo tiempo lector y escritor. A partir de esta posición, examina las películas como si buscara en ellas los temas y los procedimientos que pueden ser reutilizados en literatura porque considera que estas dos formas de arte comparten ciertas especificidades, aunque sin por ello negarles su autonomía. Cine y literatura están emparentados, en parte porque el placer que suscitan lo está. Así, en esta época, puede citar como ejemplo de una cuestión narrativa tanto películas como obras literarias; las examina, evalúa su eficacia, juzga su alcance estético e ideológico –lo que no sería particular en un crítico si no lo hiciera a partir de una mirada *correctora*. Solicitado tanto por un film exitoso como por uno que pasó desapercibido, apunta a cuestiones estéticas, incluso a la recepción. Así, se interesa en "Los muchachos de antes no usaban gomina", film argentino de Manuel Romero (cuyo nombre no menciona) porque representa un mundo de malevos pero a partir de una estética que Borges ataca con violencia y que consiste en acentuar el "color local" para poner en escena un mundo arcaizante. Comentario típico del Borges de la época, la nota se termina cuando afirma que el realizador arruinó un tema atractivo[10].

A pesar de su interés, no puede considerarse a Borges como un defensor del cine de Hollywood. Junto con su propio placer de espectador, lo que le interesa al punto de detonar la escritura crítica es, simplemente, su tendencia narrativa a la que opone la estética del cine ruso, alemán y francés de esa época en la nota sobre *Der Mörder Dimitri Karamasoff*:

9 "Film and theater", *Sur* 27(12/1936): 112–113.
10 "Dos films", *Sur* 31(4/1937): 100–101.

> Su director (Ozep) ha eludido sin visible incomodidad los aclamados y vigentes errores de la producción alemana –la simbología lóbrega, la tautología o vana repetición de imágenes equivalentes, la obscenidad, las aficiones teratológicas, el satanismo– sin tampoco incurrir en los todavía menos esplendorosos de la escuela soviética: la omisión absoluta de caracteres, la mera antología fotográfica, las burdas seducciones del comité. (De los franceses no hablo: su mero y pleno afán hasta ahora, es el de no parecer norteamericanos –riesgo que les prometo no corren). (“Films”)

El cine es una industria, una cuestión que, durante en este período en que Borges da sus primeros pasos en el mundo de la industria cultural y de la reproductibilidad técnica, no puede sino interesarlo puesto que forma parte de esos mismos intelectuales que decidieron no ignorar las relaciones entre arte e industria para volverlas productivas.

Pero hay más que una mera fascinación hacia un vasto fenómeno cultural. Cuando Borges señala que el cine se ha vuelto un arte comparable a la literatura, llama la atención sobre la inversión que se está produciendo entre el cine y la literatura, movimiento del que parece desear participar: en sus comienzos, el cine se inspiró en la literatura, pero ahora comienza a marcar las producciones literarias. Lo que implica que la relación de parentezco entre literatura y cine no corresponde a una dependencia del cine (perspectiva común en la época): relacionar ambas artes no significa someterlas a relaciones de tipo comparatista sino pensar el vínculo en términos de uso y reciclaje de procedimientos, sin olvidar su autonomía. Por ello descarta, a propósito de *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (Fedor Ozep, Alemania, 1931), todo intento de comparar el film con el libro. No le interesa la adaptación sino el poder de una obra en tanto objeto autónomo, incluso cuando se trata de la adaptación de una novela (“Films”).

El modo en que Borges concibe el vínculo entre cine y literatura puede ser descripto mediante un término que él mismo usa con frecuencia en la época, el de “consanguinidad”, el cual marca el intento por señalar las relaciones que pueden establecerse entre diferentes formas de arte que no corresponden a las clasificaciones genéricas habituales. Un parentezco establecido a partir de la lectura y de los procedimientos. Si Borges abandona el término (probablemente a causa de las connotaciones que

adquiere en pleno período fascista), no así el concepto dado que le permite tratar problemas narrativos que el cine y la literatura comparten y que el cine está popularizando rápidamente. Por ello, sus reflexiones sobre la alegoría se dan a partir del film *The petrified forest* (Archie Mayo, Warner Bros, 1936), sobre el que afirma, en una nota ya citada, que la intención alegórica está relegada a un segundo plano, lo que hace que su argumento sea perfecto[11].

En su reciente práctica de narrador, los primeros textos en los que el cine funciona como un "índice" se encuentran en *Historia Universal de la infamia* bajo la forma de fuentes, de diálogo y de desacuerdos fascinantes, al menos en tres relatos: "La viuda Ching", escrito en la época en que Hollywood lanza la moda de los films piratas[12]; "El asesino desinteresado, Bill Harrigan", que reenvía al film *The Saga of Billy the Kid*, de King Vidor (1930), duramente criticado por Borges en "Street Scene"[13] pero al que reconoce, al menos, el mérito de la puesta en escena del paisaje trágico[14], "El proveedor de iniquidades Monk Eastman", que reenvía a dos films de Joseph von Sternberg, *The docks of New York* (1928) y *Underworld* (1927), acerca de los que Borges subraya los procedimientos que hacen de ellos obras de realidad ("Films").

Esta circulación de estrategias narrativas entre cine y literatura no es patrimonio exclusivo de Borges, pero su caso es particular por cuanto no siempre es posible identificar la anterioridad de la apropiación hollywoodense. De hecho, el cine de Hollywood y Borges se orientaron a menudo simultáneamente hacia los mismos objetos, probablemente, porque ambos tenían en común la pasión del presente. Por ello, no es sorprendente tampoco que cierto número de "encuentros" se hayan producido durante la Segunda Guerra Mundial. El tratamiento hollywoodense de la guerra tenía la indudable intencicón de influir en la estética y la ideología de una época. En este intento, condensó ciertas cuestiones estéticas que también se plantearon los escritores

11 "El bosque petrificado" (1936).
12 Según Tino Balio, *Captain Blood* (1935), dirigida por Michael Curtiz, con Errol Flynn y Olivia de Havilland, fue la producción clase A de la serie (1999: 174–175).
13 *Sur* 5(1/1932): 198–200; *Discusión* 1932: 101–108.
14 Louis 1997[a]: 211–215.

ante los acontecimientos contemporáneos. El cine es un arte popular, lo que permite a Borges abordar cuestiones literarias con las que el público estaba familiarizado, al menos, bajo su forma hollywoodense. Cuando se está en desacuerdo con una estética o con el tratamiento de una problemática determinada es, a veces, más fácil hacer entender lo que se quiere decir llamando la atención sobre aquello que *no* se quiere decir.

Universos de separación y géneros

La Segunda Guerra Mundial fue una edad de oro para la industria del cine de Hollywood, en particular, financieramente, aunque esta prosperidad se viera acompañada de numerosos conflictos. Hollywood consideraba que el cine debía jugar un papel mayor en la guerra, por lo que géneros y actores ya asentados fueron reconvertidos y, al menos, dos fórmulas nuevas aparecieron: la película de combate y el llamado "home-front melodrama" (melodrama del frente interno). Algunos célebres realizadores se orientaron hacia el documental, como Frank Capra quien fue nombrado a la cabeza del *834th Signal Service Photographic Detachment* y produjo la célebre (y controvertida) serie "Why we fight" (por qué peleamos) entre 1942 y 1945, documentales que contribuyeron al surgimiento de un nuevo realismo, en la medida que la simbiosis entre tratamiento ficcional y documental de la guerra propuesta por Capra dio lugar a una producción que no puede identificarse plenamente con uno de los dos géneros.

La industria del cine se otorgó el derecho y el papel de explicar el conflicto armado, así como la posición de los Estados Unidos en él, a pesar de que ni siquiera cuando el país entró en guerra existió una posición única y coherente que difundir, ni tampoco un acuerdo sobre qué era el fascismo, sobre las causas de la guerra, o sobre lo que de ella se debía mostrar, sin olvidar la comprensión lacunaria del estatuto del arte bajo el nazismo que tenía Hollywood. En cambio, los intentos de controlar los significados que vehiculaba el cine no faltaron y se apoyaban sobre cuestiones estéticas, como la tácita y subyacente pregunta: cómo se transmite la ideología en el cine? O la célebre y explícita: "Will this picture help win the war?" (esta película, ¿ayudará

a ganar la guerra ?) En la medida en que tendían a imponer una inscripción ideológica "transparente" –en el sentido de no equívoca y de fácilmente legible (me refiero a las intenciones, queda por averiguar si semejante cosa es posible)– las preguntas a las que debió adaptarse el cine de Hollywood parecían no dejar mucha libertad estética. Sin embargo, las consignas eran generales y abstractas, por lo que no aportaban una solución a los problemas cinematográficos e ideológicos planteados por la guerra; en la práctica, no hacían sino orientarse hacia la imposición de una moral. Así, estas consignas no podían sino ser objeto de interpretaciones y realizaciones estéticas y dar lugar a objetos y cruces de lecturas sorprendentes e inesperados[15].

Por todo ellos resulta a veces difícil saber si las tendencias estéticas del cine de entonces fueron el origen de los conflictos ideológicos o si resultaron de ellos. Lo seguro es que varios organismos tuvieron derecho a ejercer un control de las producciones cinematográficas y que cada uno de ellos tenía posiciones políticas diferentes, lo que determinó grados y formas de compromiso también distintos. En la base de los conflictos, de las discusiones y de las ambigüedades, se encontraban varias cuestiones, estrechamente vinculadas, de orden estético. La más evidente era la falta de un acuerdo sobre el concepto de "propaganda" el cual jugó un papel al menos tan importante como el que tuvo la resistencia de la industria a combinar el entretenimiento con la misma propaganda.

Contrariamente a lo que suele pensarse, no hubo, entonces, un único código de control de las producciones cinematográficas, sino una cohabitación de organismos que ya existían antes de la guerra y de otros creados en función del conflicto. En diciembre de 1941, apenas diez días después de Pearl Harbor, el presidente Roosevelt nombró a Lowell Mellet responsable de la coordinación entre la industria del cine y el gobierno, demandando de Hollywood que afectivizara el conflicto y mobilizara al público. También dio la orden de evitar todo acto de censura. Mellet, por su parte, nombró a Nelson Poynter director de una sección en la costa oeste. En junio de 1942, las relaciones entre

15 Black/Koppes 1987, Balio 1999, Schatz 1999.

Washington y Hollywood fueron oficializadas mediante la creación del *Office of War Information* (OWI), dirigido por Elmer Davis, que se transformó en el órgano de control del Estado y en la agencia de propaganda de la administración Roosevelt. La sección de Mellet, el *Bureau of Motion Pictures* (BMP) integró entonces el OWI. Roosevelt ordenó establecer un contacto permanente con la industria del cine, insistiendo en la necesidad de evitar los excesos cometidos por el *Creel Committee* durante la Primera Guerra Mundia y, en particular, de evitar toda explotación de las llamadas "hate the Hun pictures"[16]. En la práctica, el OWI foncionó como un filtro, apoyando la combinación de diversión y propaganda sutil. Mellet informó a los estudios que el gobierno quería que sus producciones trataran seis temas ligados con la guerra: sus objetivos ("why we fight"), el enemigo, los aliados, el "home front", el frente de producción y las fuerzas armadas americanas.

Para el BMP, el intento de trabajar con la industria del cine fue una tarea compleja. A pesar de las directivas de Washington, tanto el BMP como el *Production Code Administration* (el PCA, una rama de la *Motion Picture Producer and Distributors*, mejor conocida bajo el nombre de "the Hays Office" o código Hays) jugaron un papel activo en la evaluación y análisis de los proyectos, promoviendo ciertos argumentos y, sobre todo, haciendo presión sobre los estudios para que cooperaran con ellos. El desacuerdo reinó en permanencia entre estos organismos y no solamene con respecto al tratamiento de la guerra, sino también sobre cuestiones más generales como ¿qué es una buena sociedad? o ¿qué es una buena película? Por un lado, el PCA, conservador, obsesionado por la moral y las buenas costumbres; por el otro, el OWI con su concepción de una democracia flexible y su política internacional liberal. También fue importante que el PCA tuviese más experiencia en el trabajo con los estudios y una comprensión más eficaz del tratamiento de los problemas sociales y políticos en el cine. A menudo, el OWI y el PCA dieron indicaciones totalmente contradictorias[17].

16 Se llama así (películas del odio de los Hunos) a las producciones que buscaban exacerbar el odio y el patriotismo de un modo brutal, producidas con relación a la Primera Guerra Mundial. Black/Koppes 1987: 48–81; Schatz 1999: 269.

17 Schatz 1999: 131–168.

Por lo tanto, la industria del cine partió alegremente a la guerra, pero sin adoptar una política coherente y unificada en el tratamiento de los films de guerra, una imposibillidad que marcó cada una de las etapas de las relaciones entre los Estados Unidos y el Eje. Desde el comienzo del fascismo, Hollywood se había visto confrontado a un dilema: si bien el tema ofrecía innumerables posibilidades de guiones dramáticos, los aislacionistas se oponían a la producción y difusión de films que trataran abiertamente del fascismo, de la Guerra Civil Española y de un nacionalsocialismo presentado como régimen opresor. Esta toma de posición provenía en parte de intereses comerciales ya que el mercado europeo significaba, muy a menudo, la diferencia entre perder dinero y hacer un beneficio. Ésta fue una de las razones que llevó a Hollywood, en un primer momento, a mostrarse complaciente hacia Hitler e, incluso, a licenciar a sus empleados judíos en Alemania cuando el gobierno nacionalsocialista lo demandó. En 1940, los estudios se volvieron más temerarios porque las producciones americanas fueron prohibidas en Alemania e Italia y porque las raras producciones, en general independientes, que abordaron el tema del fascismo y del nazismo bajo un ángulo crítico, fueron un éxito de público[18].

En 1940, la convicción según la cual en épocas de guerra el cine tiene demasiada influencia para ser dejado enteramente entre las manos de los productores, llevó al gobierno americano a poner en marcha un esfuerzo inédito por modelar el contenido de las películas. Este tipo de intento no era nuevo en Hollywood. Si bien los grandes magnates presentaron siempre a la industria del cine como un bastión de la libertad de expresión, los films fueron continuamente sometidos a la censura. En 1915, la Corte Suprema de Justicia de los Estados Unidos había declarado que el cine tenía estatuto de simple "business" y que, por lo tanto, no caía bajo la ley de garantía de la libertad de expresión contenida en el célebre *First Amendment*[19], lo que permitió que se orquestara, en 1934, la mayor operación de censura que conoció el cine de Hollywood a través del accionar del PCA. Desde su creación, Hays había predicado en favor de producciones de "puro entretenimiento",

18 Black/Koppes 1987: 17–47; Schatz 1999: 264.
19 Black/Koppes 1987: 1–16.

creyendo poder escapar así a toda controversia política, probablemente, porque consideraba que el divertimento estaba desprovisto de ideología (concepción que numerosos films de esta categoría desmentían).

A pesar del blanqueamiento impuesto, Hollywood no protestó sino discretamente, porque el PCA puso orden en un caos de imprecisiones, por medio de una lista detallada de prohibiciones que permitía, al menos, saber a qué atenerse, disminuyendo así el riesgo de censura. Este gesto aisló al cine de una vasta gama de temas sociales y políticos que ya estaban siendo debatidos apasionadamente en otros medios. En este sentido, Hollywood se mostró más cooperativo que la radio y la prensa, medios que, cuando la industria cinematográfica decidió comenzar a evocar el tema, discutían ya del fascismo y de la guerra desde hacía años; fue el motivo por el cual la prensa llegó, incluso, a proponer que se hiciera una encuesta interna sobre Hollywood. El "código Hays" fue regularmente criticado y denunciado, pero tuvo también sus defensores, entre los que se cuenta el escritor Philip Dunne quien, como Borges, consideraba que la censura favorecía la metáfora (Black/Koppes 1987: 15).

Por todo ello, puede decirse que el control impuesto por el gobierno durante la Segunda Guerra no fue una novedad, ni siquiera puede ser considerado el más radical: el OWI propuso fórmulas más matizadas y progresistas que el PCA (que había nacido de la inquietud surgida en la industria a comienzos de los años 1930 cuando, en parte por la crisis económica y en parte como respuesta a los intereses de algunos guionistas, directores y actores, los problemas sociales y el erotismo adquirieron una mayor importancia en el cine). El OWI se abocó al más sistemático esfuerzo de control de sentido que ningún otro órgano de cultura popular haya conocido bajo régimen democrático alguno llegando, incluso, a proponer un manual de instrucciones a los estudios en el que constaba la forma en que los films pueden contribuir al esfuerzo de guerra[20]. Este tipo de reglamentación del contenido de los medios impuesto por el PCA (ángel guardián de la moral, enemigo de lo "vulgar", dirigido por el tristemente célebre Joseph Breen, violento antisemita y anticomunista) y el OWI (que se encargaba de los aspectos políticos) se parecía al control impuesto por los regímenes totalitarios y

20 Black/Koppes: 65–69.

fascistas de la época. Un proceso de control que llevó a falsificaciones flagrantes e impuso una serie de tabúes groseros, sin olvidar que también produjo varios éxitos comerciales y algunas buenas películas.

El OWI era problemático por su ideología, pero, también, porque a Lowell Mellett y a su célebre "deputy", Nelson Poynter (quienes lo lo dirigían) les faltaba la experiencia necesaria para juzgar las producciones cinematográficas: pertenecían a una cultura letrada que despreciaba el cine y no tenían la menor idea acerca de lo que significaba vehicular ideas en la pantalla. Además, como muchos proveedores de cultura popular, consideraban también que el entretenimiento y el compromiso social eran incompatibles[21].

Por todas estas razones, en un primer momento (entre 1939 y 1941), el PCA prefirió tratar de erradicar los films abiertamente antifascistas. Sin embargo, una serie de productores, guinistas y directores (en su mayoría independientes) abordaron el tema de un modo más comprometido y los estudios comprendieron que las películas de guerra eran también comerciales puesto que (naturalmente) el público se sentía atraído por ellas, incluso, antes de la entrada en la guerra de los Estados Unidos. Entre las producciones tempranas se encuentran *Blockade* (1938) dirigida por William Dieterle, una producción independiente de Walter Wanger, considerada, en la época, como uno de los films más realistas sobre la Guerra Civil Española (perspectiva harto difícil de compartir hoy); *Confessions of a nazi spy* (1939) de la Warner Brothers, de Anatole Litvak (que refleja las convicciones antifascistas del *casting*, compuesto por Litvak, Edward G. Robinson y Paul Lukas); *Pastor Hall* (Roy Boulting, Charter Films Inc., distribuido por United Artists, 1940) la producción más osada antes de Pearl Harbor, según Schatz, y, por supuesto, *The great dictator* de Charles Chaplin, producida por la United Artists, 1940. *Confessions of a nazi spy* fue, en verdad, el primer film de Hollywood en representar la Alemania nazi como una amenaza para los Estados Unidos y aquella producción mediante la cual la Warner Brothers logró vencer la timidez de los estudios y la resistencia del PCA[22].

21 Black/Koppes 1987: 17–47, 82–112; Schatz 1999: 262–272.
22 Black/Koppes 1987: 27–28; Schatz 1997: 266–267.

Críticos e historiadores del séptimo arte proponen, a menudo, considerar la historia de sus géneros a partir de ciertos modelos literarios, es decir, como una sucesión de etapas seguidas por rupturas. Según esta dinámica, las subjetividades se enfrentarían al anonimato social de las instituciones. En el mundo del cine, los directores de la industria impondrían rígidos límites que un puñado de productores, realizadores y guionistas irreductibles intentaría forzar con mayor o menor éxito y es así como nuevos géneros y tendencias harían su aparición. Si se adhiere a esta aproximación, el período fascista no presentaría ninguna particularidad, salvo por haber dado lugar a una acentuación de estas tendencias. Sin embargo, algunas obras del período proponen un nueva perspectiva. ¿Se trata de un problema coyuntural o todos los períodos de la historia del cine permiten plantear las mismas hipótesis? Esta última posibilidad no puede ser definitivamente descartada, porque si nunca antes los mecanismos de control fueron tan diversos, numerosos y poderosos, las producciones que se apartaron de las consignas fueron también numerosas, incluso cuando contentaron a los organismos de control. El desfazaje no se encuentra en la ruptura de las normas, sino allí donde los realizadores, autores y actores percibían la ambigüedad de las instrucciones, su carácter abstracto y los márgenes interpretativos que permitían. A veces, puede ser más interesante interpretar las consignas en toda su ambivalencia y oscuridad que tratar de forzar los límites de los códigos de censura.

Nada más natural que cosechar la tormenta cuando se ha sembrado el viento. Borges observa el modo en que, cuando las ideas a menudo esquemáticas y generales pasan a las obras, se transforman en una fuente de “malentendidos” o de “bien-entendidos”, como decíamos antes, en la medida que sus efectos de sentido resultan inesperados y pueden llegar, incluso, a volverse contra las consignas. Problemas suscitados por preguntas tales como “Will this picture help win the war ?” (Esta película ¿ayudará a ganar la guerra?) son supersticiones, presupuestos que se deben atacar y desmontar. Es posible entonces, a partir de la perspectiva borgesiana, reformular la pregunta “¿cómo hablar del presente en el arte ?” en los siguientes términos: ¿cuáles son las formas más aptas para expresar la relación entre ficción y conocimiento? ¿cuáles son cuando no se percibe a este último como una plenitud de sentido, una verdad o una unicidad? ¿y cuáles son estas formas cuando no se considera que la

ficción es una instancia ulterior y dependiente de la realidad, cuando se perciben su poder y su proyección sobre la realidad? En otras palabras, las ficciones tratan (deberían tratar) precisamente de esta operación de control de sentido, que Borges percibe como una marca de época, una de sus dominantes.

Esta empresa de control del sentido parece haber fascinado a Borges por los efectos que tenía sobre las obras y su recepción. Veía en ella un intento de proyección de una ficción sobre el mundo real –precisamente la del control del sentido– que consideraba la base de los sistemas políticos modernos. El poder contemporáneo tenía su raíz en el despliegue de una ficción total de control. Todo Estado moderno se construiría sobre una ficción semejante, concepción que Borges comparte con muchos de sus contemporáneos (como ya lo hemos dicho). Pero lo que Borges no compartió fue la idea de hacer frente al fascismo erigiendo una saber total, cuya expansión percibe entre los humanistas de la época: si puede tomar distancia respecto de una estrategia que busca oponerse a una ficción de totalidad mediante otra, es, probablemente, porque su país se encuentra lejos del conflicto armado (y no participa en él directamente puesto que la Argentina no declaró la guerra al Eje sino el 27 de marzo de 1945).

Algunos intelectuales exiliados cuyos países forman parte de los actores principales del conflicto también precibieron este problema, como lo muestra la ironía poética de Bertolt Brecht en "Inselbrief I", fragmento de un poema, no datado, pero probablemente de 1936 que reenvía al *Congreso Internacional de Ecritores* realizado en Londres, en ese año. En esta reunión se discutieron las estrategias posibles para hacer frente a la barbarie y se propuso la idea de oponer un saber total al fascismo, de modo a erigir una totalidad contra otra[23]. En ambos campos,

23 "Y se levantó el elocuente Malraux, el laureado, / Y propuso realizar una obra exaustiva, una Historia / De todos los siglos, escrita en varios tomos / Creada por los mejores cerebros según las últimas investigaciones. / Semejante obra, dijo, debería iluminar los cerebros / Y traer a la superficie la luz que se nos quiere ocultar. / Fue recompensado por vibrantes aplausos. // Y se levantó el elocuente Wells, el célebre propietario / de una fábrica literaria, invitado a venir aquí / Para que la humilde cabaña tenga algo de lumbre y dijo: / Semejante obra existe ya, se llama la Encyclopedia Británica. / Y costó tanto como cuatro grandes acorazados

la idea de reconstruir el saber, de producir una nueva totalidad de saber, niega su carácter ficcional: a las ficciones nazis que los humanistas perciben como una forma degradada de cultura, habría que oponer el saber. Para el campo fascista, el programa encarna una revolución, para el antifascista, es un modo de combatir el fascismo. Brecht atribuye à Wells la asociación entre la idea de producir una totalidad de saber y la *Encyclopaedia Britannica,* así como la afirmación según la cual esta obra no responde realmente a los criterios enunciados. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", la enciclopedia es vista de acuerdo con una perspectiva idealista: no condensa un saber, se vuelve el saber y no la *Encyclopaedia Britannica,* sino la enciclopedia de Tlön, es decir, una ficción de saber. Pero una misma concepción rige la adhesión a la *Encyclopaedia Britannica* y la concepción del imperio en Borges, indisociables una de otro: ambos se sostienen en una ficción de totalidad. Sistemas como los enciclopédicos funcionan a partir de la idea que una compilación de conocimientos humanos es una totalidad y no la representación ficcional de una totalidad. La perspectiva de Borges es otra: las enciclopedias, así como las obras completas de un escritor, responden a una lógica convencional que implica la necesidad de aceptar *a priori* el pacto que se nos propone, en caso contario, no tienen razón de ser puesto que su único sentido es el de la incompletud. Las enciclopedias, las obras completas y las antologías constituyen objetos cuya especificidad proviene de su estatuto ambiguo, del hecho de presentarse, a la vez, como totalidades y como fragmentos, es decir, como la representación de una totalidad. Los años 1930 marcan la realización de discursos que tienden a proponer una reconstrucción del saber, del pasado y de la historia, como creación de un saber total.

Como hemos visto, en los relatos de Borges la totalidad del saber es *a priori* y *a posteriori* opresiva. Si en "La lotería en Babilonia" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", estos sistemas totalizantes empiezan como ficciones (en el sentido literario del término, es decir, según la

de guerra / Y está mal hecha: por ese precio hubiéramos fácilmente / podido hacer algo mejor y entonces pregunto: / si el dinero está disponible. Se hizo entonces un silencio" (Brecht 1981: 565, traducción de la autora).

definición de Schaeffer, como "simulaciones lúdicas compartidas") ganan, rápidamente, el mundo real (en el relato), transformándose en sistemas de opresión: llega el momento en que ya no son simulaciones ni tampoco son lúdicas, precisamente, porque han sido proyectadas del mundo literario hacia el real. Si todo en los relatos de Borges de esta época tiende a poner en evidencia el carácter ficcional y violentamente aleatorio de las interpretaciones del mundo ya sean culturales, políticas o estatales, hay un aspecto de la definición de Schaeffer que concierne a la ficción borgesiana: receptor y emisor tienen que estar de acuerdo en que se trata de una ficción, pero los relatos de Borges ponen en escena mundos divididos por las separaciones que imponen las funciones (Schaeffer 1999). Para algunos, las ficciones son, efectivamente, ficciones, en general, se trata de aquellos que las crean o que permiten su creación, es decir, los que las descubren (como en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"). Otros ni siquiera las conocen, pero cuando se extienden a la totalidad de la sociedad, surge la unicidad de sentido a la que sólo los narradores parecen poder escapar. Tanto en "La lotería en Babilonia" como en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", los narradores escriben a partir de un espacio extranjero a esta invasión de lo real: en el primero por alejamiento físico (el narrador está ahora lejos de Babilonia) y en el segundo, como ya se ha dicho, el narrador se refugia en el territorio lingüístico de la traducción arcaizante, negándose a hacerla imprimir, lo que la sustrae definitivamente al mundo de Tlön.

Queda por saber cómo perciben esos sistemas de interpretación del mundo aquellos que los comparten. Descartamos la cuestión del objetivo de quienes los proponen y los difunden porque lo que nos interesa no es su sinceridad sino sus *efectos*. ¿Es posible considerar estas interpretaciones del mundo como sistemas ficcionales si descartamos la cuestión de la intencionalidad? *A priori*, la definición de la ficción como "simulación lúdica compartida" no es válida si no se comparte la creencia de que se trata de una ficción[24]. Aplicada a sistemas de interpretación del mundo, la palabra "ficción" no puede tener el mismo sentido que cuando se la utiliza con relación a escritos literarios, por lo que habría que preferir el término de "creencias" (como lo señala el

24 Schaeffer 1999: 148.

mismo Schaeffer). Sin embargo, para Borges, se trata de ficciones en la medida en que son estructuras de interpretación del mundo que toman prestada la casi totalidad de su sistema de representación a la literatura y que no existen sino gracias al establecimiento de esos sistemas de representación, pero, sobre todo, porque toda interpretación del mundo es, para él, una ficción: el mundo no puede, ni debe, ser aprehendido puesto que su aprehensión implicaría imponer una interpretación única y el conocimiento no debe olvidar su carácter aleatorio, sobre el cual descansan las ficciones literarias. Dentro de esta perspectiva, compartir significa encontrarse en un sistema no de dos polos (emisor, receptor), sino de tres: podemos llamar, aunque de modo poco feliz y momentáneo, al tercero, el *espectador*. El emisor y el receptor aceptan y comparten una interpretación del mundo (lo que llamamos antes *Weltanschauung*) como una realidad, como *la* realidad. Sin embargo, hay una tercera instancia en juego, un espectador (que es una entidad plural) que no comparte esta interpretación y que la percibe como una ficción proyectada sobre lo real. Este espectador posee también una interpretación del mundo la cual también tiene una dimensión social, pero que no es la misma y que los otros perciben, necesariamente, como una ficción.

En cuanto a los términos “emisor”, “receptor” y “espectador”, no son, probablemente, los más apropiados. Los dos primeros, heredados de la lingüística, presentan, en este caso, el inconveniente de postular uno de los polos como activo y el otro como pasivo, aunque los lingüistas no conciban necesariamente sus relaciones en estos términos. En todo caso, en cuanto a las concepciones del mundo que tratamos aquí, no es tal la situación, puesto que se modelan en la relación misma que se crea entre las dos instancias. Por otro lado, el llamado “espectador” (o tercera instancia), mira desde fuera una determinada concepción del mundo, pero tiene otra diferente, por lo que se encuentra en una dinámica de tipo “emisor-receptor”, pero plural (social). Cuando se comparten estas representaciones del mundo, el funcionamiento sería inverso en lo real y en la literatura; en el campo literario, emisor y receptor están unidos por un pacto de ficción y, en la realidad, el pacto que se establece entre ambos implica compartir una realidad. Así, emisor y receptor toman por realidad sus sistemas de representación del mundo, los cuales son considerados como ficción por una tercera

instancia. Y así sucesivamente. Por si fuera necesario ser más clara. Dados los sujetos A, B, C, D y las concepciones del mundo X e Y, A y B comparten una concepción del mundo X que consideran una realidad mientras C y D comparten una concepción del mundo Y que consideran una realidad. Para A y B, Y pertenece al campo de la ficción; para C y D, X pertenece al campo de la ficción.

Queda la cuestión del carácter singular o plural de los sujetos. *A priori*, son todos plurales porque se trata de instancias con proyección social. En cuanto al emisor, es evidente que se presenta generalmente como singular y único, aunque no lo sea realmente, porque la oposición entre un *sujeto-emisor-singular* y un *sujeto-receptor-plural* juega un papel en la difusión y la imposición de las concepciones del mundo. ¿Qué ocurre con el espectador que mira y cree, él también, que su propia visión es la que corresponde verdaderamente a la realidad ? Muy borgesianamente, podríamos decir que esta *mise en abîme* no es un juego intelectual destinado a colocar al sujeto en una posición privilegiada puesto que, en la concepción de Borges, ese sujeto forma parte de una cadena cuyo objetivo final no sería sino la multiplicación de las ficciones *consideradas como tales*. Se define, así, una nueva posición, la de aquel que mira esos cruces de concepciones del mundo, percibe aquello que toman prestado a la ficción y trata de arrastrarlos hacia el mismo terreno de la ficción para tratar de explotar su potencial narrativo y literario.

La conversión narrativa

A pesar de las verdaderas batallas interpretativas que surgieron en Hollywood alrededor de las producciones cinematográficas que trataban de la guerra, varias cuestiones centrales fueron abordadas de modo ambiguo y errático. Entre ellas, paradójicamente, el fascismo, del que Hollywood no propuso una definición, ni siquiera una descripción precisa, lo cual dificultó la tarea de explicar por qué se peleaba. Hollywood fracasó también en su intento de presentar una imagen de la URSS: el comunismo se disolvía en un elogio del pueblo soviético cuyo coraje, cuya nobleza y fidelidad a la tierra lo acercan del americano. El racismo también constituía una cuestión embarazosa, puesto que el problema estaba lejos de haber sido resuelto en Estados

Unidos. Las alusiones menos convencionales se encuentran, de hecho, en los films de combate, pero solamente en la medida en que ponen en escena batallones mixtos. Los soldados negros estaban generalmente destinados a sacrificarse por el grupo y la nación americana, presentada como un mundo donde reinaba la igualdad de razas. Los "home-front melodrama" como el célebre y aclamado *Since you went away* (realizado por John Cromwell en 1944, si bien Selznick fue su productor, el autor del script y participó activamente en la realización), retomaron la imagen del fiel servidor negro cuya contribución al esfuerzo de guerra es, precisamente, el hecho de quedarse en su lugar, es decir, en la sumisión y la inferioridad[25]. Sin embargo, en general, fue más sencillo evitar el tema del racismo que modificar el tratamiento altamente estereotipado y paternalista que Hollywood hacía de los negros. Cabe preguntarse si durante la guerra la persistencia de estos estereotipos de representación de los afro-americanos se encuentra en el origen o es la consecuencia de la ideología segregacionista de los films. Estos estereotipos tienen la ventaja de resolver las cuestiones de orden estético –o de permitir, al menos, no plantearse esto como problema. Sea cual sea la razón de semejante elección, el efecto estético es el mismo[26].

El público tampoco pudo forjarse una opinión sobre la persecución de los judíos y el Holocausto. Eludido, minimizado, el tema no aparece sino en raras producciones, en general independientes, porque toda alusión desataba debates apasionados, exponiendo los films a intentos de censura. Tal fue el caso de *Confessions of a nazi spy* y *The great*

25 La sirvienta de la familia Hilton, que lleva el tristemente previsible y operístico nombre de Fidelia debe irse a trabajar a otra casa porque cuando el jefe de familia parte a la guerra los Hilton ya no pueden pagarle un sueldo ; pero una vez terminado el trabajo en otra casa, Fidelia viene cada día a trabajar, gratis, a casa de los Hilton.

26 Recientemente se asiste a un retorno de estos estereotipos de representación de los afro-americanos en una zona del cine hollywoodense contemporáneo, como puede verse en el lenguaje y el comportamiento del personaje de Jar Jar Binks de *Star Wars I. The Phantom Menace,* George Lucas, 20th Century Fox (USA)-Lucas Film Ltd. (USA), 1999 ; como el personaje es un animal, puede uno preguntarse si esta representación perpetúa una ideología racista o si presenta la posibilidad de librarse al placer del estereotipo sin renovar la tradición de representación del racismo.

dictator de Charles Chaplin (UA, 1940), donde la representación directa de Hitler y de su Estado mayor fue percibida como un peligro para los judíos que vivían en el territorio alemán (lo que constituye un modo muy extraño de invertir la cuestión). Estas dos producciones planteaban otro problema: cuando no se podía tener el acuerdo de la persona, la representación de personajes vivos debía contar con el acuerdo del *British Board of Film Censors* (que era poco probable obtener en el caso de *The great dictator)*. La declaración de guerra volvió obsoleta esta precaución y el film se vio libre de, al menos, una restricción, quedando sometido a la censura local, razón por la cual no fue estrenado en Argentina sino en 1945, lo que muestra que, para los países "neutrales", resultaba por demás osado.

La recepción de *The great dictator* puso en evidencia la distancia que existía, ya en 1940, entre los intereses del público y los órganos de control del cine. El film fue un gran éxito de público, las ganancias representaron de más de un millón y medio de dólares en 1940 y cuatro millones en 1941, lo que no debe sorprender dadas su calidad, la fama de Chaplin y el deseo del público de ver tratar en la pantalla un tema de tanta actualidad. Más sorprendente es el entusiasmo de Joseph Breen por el film y que no haya ni siquiera objetado el discurso final. Los caminos de la realización, sin embargo, habían sido arduos y largos. A las protestas de la embajada alemana desde el comienzo del proyecto se sumaron las amenazas de censura del comité Hays debidas probablemente a que, en el film, se parodia tanto el nazismo como la visión que daban de él los medios nazis, sin duda, pero esencialmente los de las democracias occidentales. *The great dictator* subraya, además, ciertos rasgos del fascismo a través de un trabajo sobre el discurso de sus dirigentes, las manifestaciones de masas y las puestas en escena públicas del régimen que la industria americana se obstinaba en ignorar; porque en la prensa internacional, ciertas especificidades del régimen no aparecían necesariamente como rasgos negativos, en parte, porque se las aislaba del resto. *The great dictator* recuerda que los vínculos entre esta fachada y los aspectos más siniestros del nacionalsocialismo son constitutivos de la especificidad del régimen[27].

27 Black/Koppes 1987: 28, 31–32.

The Mortal Storm (Frank Borzage, Metro Goldwyn Mayer, 1940) fue, junto con *The great dictator*, una de las primeras producciones que trataron los efectos del antisemitismo estatal en Alemania. *The Mortal Storm* muestra la destrucción de una familia por el antisemitismo de Estado. Su objetivo central era contar una historia que permitiera que un público que lo ignoraba todo del nazismo y que no había tomado posición aún comprendiera por qué el régimen era abominable: por ser totalitario, racista e intolerante. Aclamado como drama familiar, uno de los géneros tradicionales que Hollywood reconvierte con mayor éxicto, la crítica acentuó, precisamente, la forma en que es destruida una institución considerada como el núcleo de la sociedad. El film intenta probar que el nazismo se opone a los valores que han (supuestamente) hecho de occidente lo que es: la familia, la tolerancia, la igualdad entre los hombres, el desarrollo del saber científico. Al mismo tiempo, se inscribe en una tradición que ya existe en la literatura anti-nazi, como lo vemos en algunos episodios de *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, donde Brecht pone en escena la articulación entre espacio público y privado bajo el nazismo, mostrando la fusión de los dos ámbitos: la dislocación de la familia no es más que una parte del cuadro y es indisociable del resto. En cambio, *The Mortal Storm* reenvía a lo que se convertirá en un tratamiento típico de los acontecimientos políticos en el cine americano de la segunda mitad del siglo XX: abordar los temas políticos a partir de sus efectos (trágicos) en la vida privada (familiar de preferencia). Parte del mérito del film viene de la tensión que se crea entre el ejemplo particular de esta familia y su destino presentado como una alegoría de la sociedad alemana bajo el régimen. La Historia tiene sus ironías: hoy ninguna representación de la Segunda Guerra Mundial puede prescindir de una alusión a la persecusión de los judíos, a lo cual ha contribuido, sin duda, el cine de Hollywood de la posguerra.

Si el tratamiento lacunario del antisemitismo pudo venir en parte de un desconocimiento de la situación, la dificultad de adaptar el tema a los esquemas narrativos hollywoodenses tradicionales también jugó un papel. Hollywood es célebre por defender apasionadamente sus estructuras narrativas, en nombre de las preferencias del público y del supuesto rechazo de éste a aceptar otra cosa que aquello a que está acostumbrado. Pero esta guerra parece haberse resistido a ser contada a

partir de sus esquemas narrativos clásicos. Si la solución hollywoodense consistió en insertar el "war film" en una serie de géneros y fórmulas preexistentes (algunos de los cuales no adquieren eficacia sino al cabo de un tiempo como los films de combate y los documentales[28]), los problemas mayores no desaparecieron y continuaron alimentando los debates y polémicas, suscitando exploraciones narrativas: ¿a partir de qué estructuras puede (debe) contarse la guerra?, ¿es indispensable inventar nuevas fórmulas ?, ¿es legítimo adaptar fórmulas narrativas preexistentes ?

La resistencia que pareció oponer la Segunda Guerra Mundial al relato proviene esencialmente de que Hollywood se negó a abandonar sus estructuras narrativas, una actitud acompañada de una ideología que está lejos de ser opuesta al fascismo, al sexismo y al antisemitismo. En 1939, solamente seis de las 483 producciones realizadas trataban directamente del fascismo y de la guerra inminente. En 1940, 12 sobre 477. Cuando, a partir de 1940, Hollywood se orienta progresivamente hacia temas explícitamente vinculados con la guerra, el film de espionaje y el melodrama familiar son los primeros en ser reconvertidos[29]. En "Dos films"[30], Borges subraya la recurrencia de esquemas narrativos que refuerza, según él, la teoría del eterno retorno:

> Dicen que la doctrina de la transmigración de las almas y la del tiempo circular o Eterno Retorno fueron sugeridas por la paramnesia, por una penosa y brusca impresión de haber vivido ya el momento presente; en Buenos Aires, a las 18 y 30 minutos y a las 22 y 45, no hay un solo espectador cinematográfico, por desmemoriado que sea, que ignore esa impresión. En efecto, hace muchos años que Hollywood (a semejanza de los trágicos griegos) se atiene a diez o doce argumentos…

28 El fin de estos géneros fue tan abrupto como su comienzo ; los films de combate, los *musicals* militares, las sagas de prisioneros de guerra, los *home front drama* desaparecen inmediatamente después del *V-J Day*. El film de guerra fue, entonces, excepcional en dos sentidos, por haber surgido bajo encargo y porque su trayectoria coincide con la de los acontecimientos a los que se refiere (Balio 1999: 239).

29 Schatz 1997: 118.

30 *Sur* 103(4/1943): 103–104.

La comparación que se encuentra entre paréntesis muestra que, en la perspectiva de Borges, limitarse a un número preciso de argumentos no es un problema ni un obstáculo a la calidad de las obras: el paralelismo impide estigmatizar el procedimiento como típico de la cultura popular.

Antes que Estados Unidos entrase en guerra, el género más logrado era la *conversión narrativa*, el cual corresponde a una transformación del funcionamiento de los estudios y a la reformulación de un esquema narrativo que se había vuelto un clásico. Pero, con todo, el factor clave es el relato mismo: si las dos características inevitables del cine hollywoodense eran la presencia de un héroe orientado hacia un objetivo preciso y la constitución de la pareja, durante la guerra éstas deben ceder su lugar a la exaltación de la voluntad y la actividad de una colectividad (la unidad de combate, la comunidad, la nación, la familia) y a la representación del esfuerzo de guerra (factor de diferenciación genérica). Las más célebres producciones del período que tratan de la guerra responden al esquema de la conversión narrativa como *Since you went away*, *The Mortal Storm* (donde encontramos además el esquema de la pareja separada por un obstáculo) y *Casablanca* (Michael Curtiz, Warner, 1943) que puede considerarse como la encarnación misma de este paradigma que hoy es un clásico de Hollywood y uno de los films que sobrevivió como otra cosa que un mero ejemplo de film de época. En *Casablanca*, el héroe no es Viktor Laszlo, el militante antifascista de convicciones irrevocables, sino Rick que realiza un proceso de conversión como el personaje del mismo Bogart en *Passage to Marseilles* (Michael Curtiz, Warner, 1944). Sin embargo, en ambos casos, se trata de una reconversión (como para los Estados Unidos, que ya conocieron, durante la Primera Guerra Mundial, el enfrentamiento entre participacionistas y aislacionistas): los personajes encarnados por Bogart fueron militantes antifascistas pero, por diferentes razones, abandonaron la lucha para orientarse hacia una actitud más individualista y egoista. El film cuenta cómo y por qué retoman sus ideales y aceptan sacrificarse por una causa y por un grupo, siendo, así, fieles a su "verdadera naturaleza". La reconversión permite armonizar el film de guerra con uno de los paradigmas más persistentes de Hollywood: la propia naturaleza no puede cambiarse, dicho de otro modo, la gente no cambia.

Estos dos films tuvieron destinos diametralmente opuestos: *Casablanca* fue uno de los grandes éxitos de la Warner, obtuvo un Oscar, consagró definitivamente a Bogart y se volvió un clásico indiscutible. *Passage to Marseilles,* en cambio, fue el único fracaso de Bogart durante la guerra y hoy es poco conocido. Esto demuestra que la conversión narrtiva no aseguraba por sí misma el éxito. Dos escenas de *Passage to Marseilles* provocaron el rechazo del público y de la crítica: el retrato de los oficiales militares franceses y la escena en que Bogart dispara sobre los sobrevivientes indefensos del avión alemán. Ésta última fue objetada por el OWI y por la *Legion of Decency*, la cual clasificó el film como categoría B debido a que mostraba a los Aliados (la resistencia francesa, en este caso) como responsables del mismo tipo de crímenes de los que se acusaba a los alemanes y japoneses (Black/Koppes 1987: 296–297). Pero son precisamente estos aspectos del film los que permiten una mejor definición del fascismo; *Passage to Marseilles* es un film más explícito que *Casablanca*, aunque mucho menos seductor. En ambos, el movimiento de conversión del héroe se acompaña con la representación de valores asociados al fascismo y al antifascismo (el amor a la patria, a la libertad, la compasión, etc.) y ambos describen el pasaje de una actitud individualista a un compromiso hacia el grupo. Con todo, en *Casablanca* las razones por las que Rick deja ir a Ilse no son claras y su gesto equivale a decir que el súper resistente Viktor Laszlo necesita tener a su mujer junto a él para continuar su combate contra el fascismo, mientras que Rick, que ha vuelto a transformarse en resistente, puede prescindir de ella. De este tipo de ambigüedades proviene parte del encanto del personaje y el film.

Según Thomas Schatz, era previsible que la respuesta inicial de Hollywood al llamado de Franklin Delano Roosevelt fuera una conversión de estrellas y géneros que ya habían probado su eficacia. Durante los primeros años de la guerra, los films de espionaje, de detectives y los *thrillers* fueron fácilmente reconvertidos (demasiado fácilmente tal vez) en *thrillers* de espionaje o en dramas de la resistencia: los *musicals* y las sagas de mujeres que trabajan, así como los melodramas sobre el sacrificio de las madres y esposas se prestaban también a una rápida reconversión. Es por ello que este período cuenta con pocas producciones "clase A" (una de las excepciones es *Saboteur* de Hitchcock, Frank Lloyd

Productions- Universal Pictures (USA), 1942) y es la razón por la cual los films "clase B" son numerosos: su estructura narrativa parece más fácil de adaptar. En verdad, lo que Hollywood llamaba "war themes" (temas de guerra) podía aparecer en cualquier género, pero el término "war film" (film de guerra) no adquirió un sentido específico sino en la medida en que Hollywood propuso fórmulas más refinadas. Las figuras dominantes fueron el film de espionaje, los "home-front drama" (el entrenamiento de los hombres y la vida cotidiana en tiempos de guerra) y los *thrillers*. El año 1942 quedó en los anales como el más paradojal puesto que durante los primeros seis a ocho meses que siguieron el ingreso de los Estados Unidos en la guerra, dados los plazos de las producciones clase A (de 9 a 12 meses), se estrenaron pocas películas de esta categoría: *Casablanca*, encarnación del período anterior, sale recién en 1943. Mientras tanto, los films accesibles al público se concentraban en la guerra británica y solían mostrar a los americanos combatiendo junto con los europeos o la lucha de los buenos europeos, pero siempre presentaban la causa aliada como universal y humanitaria y a los americanos como sus defensores (Schatz 1999: 240).

No obstante, la adaptación de estructuras narrativas no fue la única respuesta de Hollywood a la guerra. El cine desarrolló una serie de géneros que evocaban el fascismo y la guerra sin hablar de ellos de un modo explícito. Para ello, se usaron una serie de procedimientos y estrategias narrativas de las cuales tres marcaron el cine americano. Antes de la entrada en guerra del país, los films que funcionaban a partir del desplazamiento en el tiempo y/o en el espacio, es decir, los que tomaban como marco otros conflictos armados de los que los americanos habían participado. En general, la acción se proyectaba sobre la Primera Guerra Mundial, pero algunas producciones eligieron otras coyunturas como el magnífico *They died with their boots on*, (Raoul Walsh, Warner, 1942), historia del célebre "goldie locks" (rizos de oro), el general Custer, presentado aquí como un personaje idealista, defensor de ciertos valores que el discurso oficial americano y el cine de Hollywood suelen identificar a su propio país. El film de Walsh alude, además, a la relación entre la política de *resettlement* (desplazamiento) de los indios y su exterminio, cuestión ligada con la expansión territorial

de la Alemania nacionalsocialista[31]. Este procedimiento de proyección (sobre otro espacio, otra época, otro conflicto armado) fue uno de los recursos preferidos de Hollywood, en parte, porque permitía evitar los conflictos diplomáticos puesto que no se aludía directamente a los países fascistas; por otro lado, tenía la ventaja de presentar los valores asociados a Estados Unidos como constitutivos de la democracia americana, proyectándolos hacia lo eterno y universal. A partir del desplazamiento en el tiempo y el espacio, se intentaba vehicular un mensaje simple y conocido por todos que no entrará realmente en crisis (en el cine) sino después de la guerra de Vietman: toda intervención americana es hecha en nombre de la justicia, de humanidad y de igualdad. La operación de proyección sobre un espacio y una época diferentes tenía igualmente otras consecuencias, porque reforzaba la disociación entre la noción de cultura y el nazismo, contribuyendo a una lectura del fenómeno que lo colocaba más allá de los valores constitutivos de la cultura humanista. Queda por señalar que el cine americano e inglés no fueron los únicos en utilizar el desplazamiento (temporal y geográfico), puesto que lo encontramos también en el cine nacionalsocialista por razones diferentes y con efectos ideológicos distintos, aunque también con la intención de situar el presente en una continuidad histórica determinada.

A partir de los años 1940 (fecha del estreno de los films), dos géneros conocieron una posteridad importante, el *film negro* y el *female gothic*, marcados originalmente por un vínculo estrecho con la literatura y no solamente porque varios de sus primeros ejemplos fueron adaptaciones de obras literarias: *Rebecca* de Hitchcock (Selznick, 1940) y *Jane Eyre* de Robert Stevenson (Fox, 1944). A su vez, *Double indemnity*, de Billy Wilder (PAR, 1944) está considerado, a menudo, como el mejor representante del *film negro*, aunque los primeros ejemplos del género

31 El reciente *Endlösung* de Götz Aly (1995) suscitó una serie de polémicas porque propone considerar la solución final como una consecuencia de la política de transplante del régimen nacionalsocialista. Aunque una relación simplista de tipo causa-consecuencia desnaturaliza el problema, no puede ignorarse la importancia de la política de transplante de las poblaciones del nacionalsocialismo. Götz Aly renueva una cuestión esencial sobre la interpretación del exterminio: ¿se trata de un elemento constitutivo de la ideología y de la economía nacionalsocialista o de una consecuencia de otros actos ?

se hicieran en los años 1930. Puede decirse que la aparición de estos dos géneros corresponde al modo en que Borges percibe su evolución, porque, como lo hemos señalado, abandona relativamente temprano la idea según la cual los géneros evolucionan a partir de una dinámica de constitución de normas y de ruptura: tanto el *gothic* como el *film noir* se han vuelto géneros identificables luego de una serie de tanteos que combinan algunos de sus rasgos con características de otros géneros por cuanto los films considerados como modelos del género son generalmente contemporáneos a los intentos que nos parecen "mezclas". Una variante del *gothic*, *The man I married* (Irving Pichel, Warner, 1940), parece una mezcla de *female gothic* y de *thriller político* y es contemporáneo de *Rebecca. The mad Miss Manton* (Leigh Jason, P.J. Wolfson, 1938) es un buen ejemplo de *film noir* que hace irrupción en el universo de la comedia americana de los años 1930; *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, A-class Warner Production, 1945) resulta un extraña combinación de *film noir*, *crime thriller* y melodrama familiar. La aparición, los tanteos, el despliegue de estos géneros se producen durante el período en que Borges frecuenta las salas de cine y la mirada que proyecta sobre el fenómeno (un interés que se funda en su constitución y en el desarrollo de sus estructuras) corresponde, en el ámbito literario, a su evaluación del relato policial.

A partir de su análisis de *Shadow of a Doubt* de Hitchcock (U Jack H. Skirball, 1943), Schatz propone considerar el *film noir* y el *gothic* como géneros que trabajan el tema de la guerra y recuerda las palabras finales del detective, cuando intenta explicar lo ocurrido a la joven Charlie ("People go crazy now and then, like your Uncle Charlie"[32]), sin lograr disipar realmente la oscuridad a que se vio confrontado el personaje. Un mundo siniestro ha hecho irrupción en la tranquilidad de una pequeña ciudad americana de provincia, pero ésto se ve compensado por los esquemas de Hollywood: gracias a lo ocurrido, Charlie encuentra un marido en la persona del detective. El *film noir* y el *gothic* retratan un mundo perturbado y sombrío, sin atribuirlo a la guerra, las tensiones provienen de las estructuras, se proyectan más allá del conflicto geopolítico y son constitutivas de la

32 "A veces la gente se vuelve loca, como tu tío Charlie."

sociedad americana, conciernen cuestiones que existían antes de la guerra y que seguirán existiendo después de ésta (Schatz: 203–261). El *film noir* y el *gothic* (sobre todo el primero) fueron, en su contexto de realización y difusión, un verdadero atentado contra la división de los mundos explícitamente impuesta por los films de la época: por un lado, un nosotros con valores humanistas y humanitarios, por el otro, la barbarie con su crueldad e inhumanidad. Si en el discurso oficial y en buena parte de las producciones, la separación entre el bien y el mal parecía irreductible, la aparición del *film noir* vino a cuestionar esta división porque mostraba un mundo americano atravesado por varios de los rasgos atribuidos al enemigo. Al mismo tiempo, hacía aparecer los olvidos y la falta de consistencia de la propaganda (y del cine de guerra), la cual no proponía explicaciones precisas sobre el fascismo y sobre las razones de la guerra.

Entre las películas del período, *Arsenic and old lace* (Frank Capra, Warner, 1944)[33] ilustra el modo en que Hollywood incorporó nuevas tendencias y variantes de géneros establecidos. Considerado habitualmente como una comedia americana, este film participa de una tendencia genérica inaugurada por *The great dictator* de Chaplin, que podríamos llamar "comedia siniestra". Estos films, a la vez siniestros (a menudo desgarradores) y muy cómicos, retoman el tono y ciertos rasgos clásicos de la comedia americana de los años 1930 (por ejemplo, la constitución de la pareja), retrabajándolos e introduciendo elementos siniestros, a veces, tomados del film de horror (el parecido entre Jonathan y Boris Karloff en *Arsenic and old lace* constituye, en este sentido, una cita cinematográfica que reenvía a un género, puesto que el doctor Einstein (Peter Lorre) afirma haber estado borracho cuando hizo la operación de cirujía estética, justo después de haber visto *Frankenstein)* y, en otras ocasiones, tomados de otros géneros, como el burlesco de Chaplin de los años 1920. En *The great dictator*, la escena en que el grupo de nazis persigue al personaje de Chaplin reenvía a las numerosas escenas en que Charlie es perseguido (por la policía,

33 El film es de 1942, pero en razón de un acuerdo con los productores de la obra de teatro su estreno no tuvo lugar hasta 1944 ; sin embargo, fue difundido en las salas de cine de ultramar desde 1943.

por bandidos, etc.) pero el contexto, el marco de la acción (un *ghetto* alemán bajo el nazismo) y la identidad del barbero (explícitamente presentado como judío) transforman lo burlesco y cómico de una escena familiar en un episodio siniestro, sin por ello quitarle su comicidad: nos reímos, sin poder escapar a un sentimiento de opresión. La "comedia siniestra" toma prestados, para su constitución, personajes, films, estilos conocidos por el público. Si Chaplin no hubiera dado al barbero judío una buena parte de los rasgos de su Charlie, el film hubiera perdido eficacia y el género hubiera tenido más dificultad para posicionarse: el barbero no es Charlie, lo cual acentúa la comicidad y compensa lo siniestro. Es verdad, sin embargo, que los films de Chaplin siempre habían combinado lo burlesco, lo cómico y lo patético porque en ellos los problemas sociales no son ni embellecidos ni idealizados (a pesar de los relativos *happy ends*).

Del mismo modo, la presencia y la actuación de Cary Grant en *Arsenic and old lace*, así como la dirección de Frank Capra, ayudaron a clasificar el film entre las comedias americanas. Exitoso aunque dificil de identificar con el estilo habitual de Capra, *Arsenic and old lace* construye su pertenencia a un género a partir de una mezcla evidente de géneros conocidos por el público (comedia de los años 1930, Capra *touch*", film de horror, drama familiar, etc.) y debe a ello una parte de su éxito. Hay en él, sin embargo, una serie de referencias más o menos oblicuas al contexto de guerra: las dos viejitas practican la eutanasia por razones humanitarias; el tío Teddy cree ser el presidente Roosevelt (lo que no gusta al director del asilo, porque dice que ya tiene demasiados enfermos que sufren de este mal), pero se trata del otro presidente Roosevelt, Theodor; Mortimer Brewster (Cary Grant) le dice: "The country is just behind you, Mr. President"[34]; la reacción de Cary Grant cuando se entera que sus encantadoras tías mataron a doce viejitos muestra la dificultad de encontrar términos adecuados para condenar la eutanasia: "It's not only against the law, it's bad"[35] y agrega: "This could develop into a bad habit"[36]. La noche durante la

34 "el país entero está con ud., señor presidente".
35 "no es solamente ilegal, está mal."
36 "Esto podría transformarse en una mala costumbre."

cual se desarrolla el film parece una verdadera batalla. Respecto de las estructuras narrativas clásicas de Hollywood, hay que decir que el film no muestra el momento que precede la constitución de la pareja, sino los obstáculos que impiden consumar el matrimonio, porque Mortimer teme transmitir genéticamente la locura asesina de los Brewster, quienes, por otra parte, no tienen descendencia. El toque siniestro y, a la vez, realista de la escena en que Jonathan se prepara a torturar a Mortimer es casi intolerable, sin contar la confusión que provocan la ironía y la risa del doctor Einstein (un nombre también cargado de resonancias) cuando él y Jonathan descubren que, aunque habiéndose quedado tranquilamente en su casa mientras Jonathan recorría el mundo, las tías Brewster mataron exactamente un mismo número de personas que él. Como *Arsenic and old lace*, *The great dictator* y *To be or not to be* de Ernst Lubitsch (UA – Lubitsch-Korda, 1942) son obras a la vez típicas y átipicas de sus autores porque trabajan a partir de un estilo propio y conocido por el público para, apoyándose en este reconocimiento, proponer una nueva estética en la que se inscribe una realidad contemporánea a la vez siniestra y ridícula.

El *film negro* y la novela policial negra un poco antes fueron, a menudo, percibidos como el lado oscuro de la sociedad americana. Propongo considerar el *film negro* y el *gothic* como géneros que tratan de la guerra a partir de un cuestionamiento de las divisiones y los géneros. Y no solamente por sus temas sino por razones estéticas, como el rechazo a orientarse hacia una que responda a un "realismo temático" y por ciertas elecciones técnicas. Entre las numerosas anécdotas sobre la realización de los films de la época que confirman la relación entre el *film negro*, el *female gothic* y la guerra, hay una que concierne la carga estética e ideológica de la fotografía cinematográfica: durante la filmación de *Since you went away*, Selznick, descontento con el resultado, reemplazó al director de fotografía, George Barnes que acababa de obtener un Oscar por su trabajo en *Rebecca*, por Stanley Cortez (y después a Cortez por Lee Garnes). Es evidente que consideraba que un producto de propaganda como *Since you went away*, deliberadamente saneado de ambigüedades y zonas oscuras, donde el *home-front* es un mundo de orden en el que cada uno tiene su lugar, y se queda en su lugar, debe descartar todo rastro de estos dos géneros que parecían proponer una

imagen sombría del mundo. Este objetivo parece explicar también la elección de John Cromwell para la realización que era, en la época, uno de los maestros de lo que se denomina (injustamente, puesto que la expresión desvaloriza el género) la comedia sentimental o lacrimógena. La producción de Cromwell es, sin duda, irregular, pero su dominio del *tono* es excepcional en la historia de la comedia sentimental hollywoodense, tal como puede verse en *In name only* (RKO, 1939) y *The Enchanted cottage* (RKO, 1945), el film que aparece en la novela de otro maestro del tono sentimental, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976, capítulo 5, parte I). Su trabajo de realizador permite explicar la sobriedad de este melodrama que es *Since you went away* que, por las concepciones que trataba de vehicular, sería, de otro modo, una producción de propaganda barata. Cromwell es, por otra parte, uno de los realizadores a menudo mencionados y valorizados por Borges en los años 1930[37].

Otro de los elementos que vinculan el *film negro* con la guerra ante el público es la figura de Bogart; a partir de 1943 y de *Casablanca*, Bogart accede al *Top Ten Box Office Stars*, inmediatamente después, filma *Action in the north atlantic* (Lloyd Bacon, Warners, 1943) y *Sahara* (Zoltan Korda, Columbia, 1943), dos películas de combate, luego *Passage to Marseilles*. Sus dos films siguientes se hacen en la Paramount con Howard Hawks, los célebres *To have and have not* (1944) y *The big sleep* (1946). Al comienzo de la guerra, Bogart había encarnado al Sam Spade de Dashiell Hammett en *The maltese Falcon* (John Huston, Warner, 1941) donde (como todos sabemos) al final del

37 Una nota sobre el film *The Mighty* de John Cromwell (Paramount Famous Lasky Corporation, 1929) se encuentra en la edición de La Pléiade (Tome I: 967–967) ; habría sido publicada en *Obra* 1(14/8/1930): 47–49, revista mencionada por error como *Urbe* ; sin embargo, la revista no aparece sino en 1935. En esta nota, *The Mighty* es criticado, pero se afirma que *Street of chance* era “una obra fuerte” (Paramount, 1930). En “Films” (*Sur* 3(1931): 171–173), Borges se refiere a *Street of Chance* que considera una obra realista, contrariamente a muchos films que pretenden ser irreales ; en “Dos Films” (*Sur* 103(4/1943): 103–104), *For the defense* (John Cromwell, Paramount, 1930) y *Of human bondage* (John Cromwell, RKO Radio Pictures 1934) aparecen como contraejemplos del film criticado, *Now Voyager* (Irving Rapper, Warner Bros, 1942).

film su personaje entrega a la mujer con la que tiene un *affaire* a la policía. Así lo exige el código de los detectives porque el personaje de Mary Astor asesinó a su socio (dice Spade, que se acuesta con la mujer de éste). De Huston a Hawks, el recorrido de Bogart durante la guerra va del *film negro* al *film negro*, pasando por el film de guerra y de combate. A lo largo de este recorrido, los personajes de Bogart se inscriben en una estructura similar aunque modificando ciertos datos: el compromiso por una causa o un código lo define y determina sus actos a pesar de una fuerte inclinación hacia el individualismo. En *Casablanca* y *To have and have not*, el compromiso con una mujer y el compromiso por una causa van juntos: antes de la guerra, prima el compromiso por un código de honor, después, no quedará sino el compromiso con una mujer (*The big sleep*).

Tramas y procedimientos

Para el cine de Hollywood, la conversión narrativa fue, entonces, un tema y un procedimiento. Borges lo recupera precisamente como procedimiento: sus relatos de la época cuentan la conversión de uno o varios géneros o, más bien, ponen en escena y exhiben transformaciones genéricas a partir de combinaciones de elementos que vienen de la literatura (contemporánea o no) y de otras prácticas artísticas entre las cuales el cine jugó un rol privilegiado. El cine funcionó como un articulador entre poesía y biografía, entre *Cuaderno San Martín* y *Evaristo Carriego* (como el relato policial entre las biografías y el relato ficcional, entre *Historia Universal de la Infamia* y *El jardín de senderos que se bifurcan*, pasando por "Hombre de la esquina rosada"). La escritura borgesiana trabaja contra la historia tradicional de la literatura, puesto que sus ficciones se presentan al lector como un territorio en el que los géneros están siempre constituyéndose, sin llegar necesariamente a establecer un género destinado a tener una descendencia.

Así, exhibe una combinación de géneros y esta exhibición se vuelve un elemento que estructura el texto. Enrique Pezzoni definió "Tema del traidor y del héroe" como una "exhibición desaforada de los procedimientos narrativos", una historia contada mientras se exhibe en

tanto *posibilidad*[38], exhibición, a la vez, temeraria, excesiva y violenta, gracias a la cual la obra no se presenta como algo acabado, sino que pone en escena un producto y sus mecanismos de constitución. Sin duda, esta exhibición de los procedimientos dificultó el proceso de inmersión ficcional antes de transformarse (como hemos dicho) en uno de los índices que definen la ficción borgesiana y que facilitan la inmersión en su universo. Si Iuri Lotman define la inmersión ficcional como un Estado escindido donde el lector se encuentra dentro de la ficción y es consciente de que se trata de una ficción, puede decirse que estos textos de Borges, en el momento de su primera recepción, sembraban la duda en el espíritu del lector respecto de la ficcionalidad del texto que estaba leyendo (Lotman 1973). Uso una forma de pasado, sin embargo, a pesar de la fama de que hoy gozan su literatura y este tipo de procedimiento; seguramente quedan lectores para quienes esta exhibición de procedimientos y de técnica narrativas vuelve difícil, incluso imposible, la inmersión ficcional. El procedimiento exhibido no lo es en tanto elemento estructurante o adorno, la exhibición se vuelve relato, se vuelve aquello sin lo que no puede haber relato, tal como lo señala Pezzoni a propósito del comienzo de “Tema del traidor y del héroe”.

Este procedimiento borgesiano que consiste en presentar determinadas elecciones narrativas como aleatorias ha sido a menudo percibido como una foma de proyección hacia lo infinito. Mediante este recurso, se pondría en escena una superposición de afirmaciones y negaciones que Pezzoni consideraba típicas del sujeto borgesiano: negar para afirmar no sería sino una forma de afirmar el cambio e indicar la superposición de poder y carencia (Pezzoni 1999: 29). De tal modo, si el comienzo de “Tema del traidor y del héroe” parece presentar la elección del marco del relato como una cuestión aleatoria, afirma también el vínculo indisociable que une el marco con el relato –pero se trata del relato bajo la forma elegida. El marco parece aleatorio porque una trama es siempre presentada, en la lógica literaria borgesiana, como aquello que precede el relato, como el origen de una trama de la que sólo queda

38 Pezzoni 1999: 29.

por resolver la situación temporal y geográfica. En el *postscriptum* al epílogo de *El Aleph*, Borges se refiere a los transplantes de marco como un procedimiento destinado a reforzar el carácter *verosímil* del texto:

> La momentánea y repetida visión de un hondo conventillo que hay a la vuelta de la calle Paraná, en Buenos Aires, me deparó la historia que se titula *El hombre en el umbral*; la situé en la India para que su inverosimilitud fuera tolerable.
> (*El Aleph* 1952: 157)

La enumeración de marcos posibles y el desplazamiento de uno hacia otro, no implican, sin embargo, que la elección hecha por el narrador no proyecte sus marcas sobre el relato, al contrario. Si la literatura de Borges intenta arrastrarnos hacia lo infinito, sus narradores no vacilan en decidir, de donde la violencia que ejercen sobre los lectores puesto que, una vez que han afirmado que todo es posible y que toda historia puede desarrollarse según una infinita gama de posibilidades, realizan una elección sin retorno. A partir de esta división, se definen las funciones del narrador y del narratario: el narrador es quien propone la superposición de dos principios (del carácter infinito de las posibilidades del relato y de la elección), el narratario es aquel para quien la idea de una infinitud de posibilidades persiste a pesar de la elección que se le impone. Elección con connotaciones ideológicas importantes dado que en él se inscribe la diferencia entre lo que Borges llama "color local" y lo que considera como "rasgos (o invenciones) circunstanciales".

Si toda trama puede estar situada en varios espacios y varios tiempos, cuando se procede a una elección, se inscribe una ideología, precisamente, por medio de "rasgos circunstaciales". En cambio, tomar partido por el "color local", implica que la ideología se encuentra en otra parte, que precede al texto y que se define fuera del texto para inscribirse en él. El "color local" no se vincula con la lectura sino con la escritura, mientas el "rasgo circunstancial" se proyecta hacia el lector bajo la forma de enigma. El "color local" responde a una definición de la identidad que no pertenece al registro de lo literario, pero que se impone a éste a partir de lo político y responde a la lógica de la descripción totalizante y la explicación.

La cronología invita a pensar que Borges comienza a explorar la diferencia entre estas dos nociones a partir del momento en que se interesa en el relato, es decir, depués de 1929, entre *El idioma de los argentinos*

(1928) y *Cuaderno San Martín* (1929). Si en *Discusión* (1932) analiza, de modo fragmentario, aquellos problemas que considera esenciales a toda forma de relato, propone también un debate sobre la tradición literaria argentina o, más precisamente, sobre los modos en que ésta ha sido leída y era leída en su época, dos fenómenos indisociables: el rechazo de toda postulación de la realidad en el arte proviene de una relación dual entre los términos. El carácter técnico de los efectos literarios (dicho de otro modo, lo literario como procedimiento), el negarse a considerar el estilo como una garantía de inmortalidad (cuestión que explicita más tarde, en "Flaubert y su destino ejemplar"[39]), la reivindicación del lector a expensas del autor, la proyección del vínculo de causalidad en la novela y, finalmente, la diferencia entre "color local" y "rasgos circunstanciales". Todas estas cuestiones tienen que ver, para Borges, con el problema de la "postulación de la realidad" en el arte, tal como lo afirma en el célebre artículo donde identifica tres formas de postular lo real en literatura. La primera y más fácil según él, consiste en proporcionar solamente los hechos que son importantes; la segunda, en concebir una realidad más compleja que la que se propone explícitamente al lector y analizar sus derivaciones y efectos; la tercera es la invención circunstancial, la más difícil y eficaz. A modo de definición de esta última, propone la siguiente frase:

> Sirva de ejemplo, cierto memorabilísimo rasgo de *La gloria de don Ramiro*: ese aparatoso caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes, tan insinuativo de la miseria decente, de la chismosa retahila de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces. (*Discusión* 1932: 97)

Entre los demás ejemplos a que se refiere, se destaca Daniel Defoe que Borges va a asociar, a partir de esta fecha (1931), sistemáticamente a esta técnica porque sus novelas "no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores compactos de larga proyección." (ibid.); llegará a afirmar, incluso, que Defoe inventó la

39 *La Nación* 12/12/1954,, 2da sec.: 1; *Discusión* 1957.

noción misma de "rasgo circunstancial"[40]. La otra encarnación de esta práctica no es literaria, sino que la encuentra en el cine de Josef von Sternberg al que llama "novelas cinematográficas, oculares".

No se puede decir que Borges proponga una verdadera definición de estos conceptos, salvo a través de lo que solemos llamar *ejemplos* que, en la retórica borgesiana, adquieren un valor de definición. En un primer momento, antes de sus cocmienzos en el relato, los rasgos circunstanciales y el color local no son fáciles de diferenciar: el rasgo circunstancial parece un detalle, un elemento descriptivo cuyas consecuencias y efectos son asunto del lector puesto que insinúan sin describir y no inscriben vínculos de tipo psicológico o lógico en la trama. Ésto no significa que sean su especificidad o la naturaleza de sus elementos los que separan el color local del rasgo circunstancial, sino el *uso*. A partir de *Historia universal de la infamia*, empieza a operar la oposición entre estas dos nociones: "El problema central de la novela es la causalidad", escribe Borges sobre *45 días y treinta marineros* de Norah Lange en 1933 y agrega:

> Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan (como en las novelas de Bove, o en el Huckleberry Finn de Mark Twain) recelamos de esa documentada verdad y de sus detalles fehacientes. La solución es ésta: Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión.[41]

Esta declaración, verdadero programa narrativo, se ve reforzada por su contexto de publicación puesto que la nota sobre el libro de Norah Lange aparece en la misma página que "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", en la *Revista Multicolor de los Sábados*

40 Borges establece una relación genealógica entre *Moll Flanders* de Defoe y Marcel Schwob ; sobre este último, dice que descubrió y tradujo la novela *Moll Flanders*, "que bien pudo haberle enseñado el arte de la invención circunstancial" (prefacio de Marcel Schwob: *Vies imaginaires*, *Biblioteca personal (prólogos)* 1998). Acerca del papel que juega Schwob en el pasaje de Borges al relato, ver: Louis 1997: 131–141.

41 "Bibliografía: Norah Lange: *45 días y 30 marineros*", *Revista Multicolor de los Sábados. Crítica* 12/9/1933: 5.

de *Crítica*[42]. Así, Borges explota una práctica que consiste en generar un sentido a partir del contexto de publicación puesto que la que ilustración y polémica acompañan el movimiento, práctica que también encontramos en algunas las revistas donde es editor o co-editor.

La oposición entre color local y rasgos circunstanciales convoca la noción de *verosímil* que aparece como un problema estrictamente literario sin relación con los objetos, los hechos o los personajes reales. Aquello que es verosímil lo es en función de la constitución de rasgos circunstanciales del relato y pertenece al orden del género. En este sentido, se vincula con una tradición literaria, pero no necesariamente con un género determinado, ni con el género al que el texto parece pertenecer. Borges lleva así el rechazo del realismo y del naturalismo a sus extremos (que eran las dos estéticas más de moda en Argentina, en particular, cuando se trataba de producir o identificar una literatura nacional), sugiriendo que las novelas que responden a dichas estéticas y que practican el color local, son *poco* verosímiles. Pero, ¿qué es el color local? La técnica literaria sobre la cual se construye precisamente "El invicil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké".

Este relato que podría haber sido objeto de un tratamiento "exótico" y "orientalizante", propone, en cambio, una parodia de esta mirada *de* y *para* lo extranjero que, para Borges, define el color local: cuando el señor de la Torre de Ako es condenado a suicidarse, el narrador, después de haber descripto la escena, afirma que "los espectadores más alejados no vieron sangre porque el fieltro era rojo" (*Historia Universal de la Infamia* 1935: 76). Rojo sobre un fondo rojo. Una descripción que no puede sino recordar "El escritor argentino y la tradición" donde, como sabemos, Borges afirma que cuando se pertenece a una cultura es imposible percibir sus rasgos distintivos como tales: aquéllo que define nuestra realidad no puede aparecer como un rasgo específico. De acuerdo con esta concepción, el color local se constituye a partir de la mirada que se proyecta sobre una cultura, una mirada que no puede corresponder sino a la de un falsario, un turista o un nacionalista. Según esta lógica, el recurso al color local traduce un intento de volver *natural* una percepción y, por lo tanto, una identidad. Frente a ella, Borges

42 12/9/1933: 5; *Historia Universal de la Infamia* 1935.

predica gestos estéticos que tienden a extrañificar aquello que nos parece natural: la ausencia de color local se transforma en una marca de autenticidad cultural. Por ello, reenvía Borges a Gibbon (*Decline and Fall*) quien habría afirmado que en el Corán no hay camellos porque Mahoma como árabe no tenía por qué saber que los camellos son típicamente árabes. A partir de esta lógica, puede pensarse la inclusión de las dos fotografías de Horacio Coppola que se encuentran en la primera edición de *Evaristo Carriego* a las que ya hemos aludido. Ambas ponen en evidencia la tensión, practicada y señalada por Borges en el libro, entre documento y ficción, pero también la distancia entre color local y rasgos circunstanciales: si las fotos hubieran mostrado el barrio de Palermo tal como era en la época de Carriego, hubiera sido un caso de color local, pero, tal como se presentan las cosas, estas fotos (de un Palermo contemporáneo de Borges) tienen que ver con el rasgo circunstancial, porque marcan el rechazo de una "extravagante reconstrucción de la realidad"[43]. Sin embargo, hay otra característica que define ese rasgo de circunstancia: los rasgos circunstanciales constituyen, en el sistema borgesiano, un elemento que no pertenece al marco sino a la trama.

Así, en "Tema del traidor y del héroe", los espacios que aparecen como posibilidades que el narrador descarta, reenvían al presente de escritura, a países explícitamente comprometidos en el conflicto mundial o próximos a Borges: Polonia y los Estados balcánicos eran espacios ocupados por los nazis; la república de Venecia alude simutáneamente al fascismo italiano y a la época anterior a la constitución de los Estados-Nación; lo que llama, con vaguedad deliberada, "algún Estado sudamericano" situaría el relato fuera de Europa y cerca de sus lectores primeros. ¿Qué hubiese ocurrido si hubiera elegido una de estas posibilidades ? Si la acción estuviera situada en Polonia o en un Estado balcánico, el texto se presentaría como una alusión, vagamente disfrazada, a la Segunda Guerra Mundial, algo que también hubiera sucedido en caso de elegir Venecia (ciudad acerca de la cual, como ya vimos, señala en su sección de *El Hogar* la apropiación de que es

43 "Dos esquinas: Sentirse en muerte, Hombres pelearon", *El idioma de los argentinos* 1928: 147–154.

objeto y la importancia que tiene en la construcción de una mitología del fascismo). En cuanto a un Estado sudamericano, este marco podría orientar el relato hacia la alegoría, mostrando las consecuencias de una toma de posición en el conflicto mundial o, tal vez, transformando el relato en un debate sobre la noción de "héroe nacional" y reenviando de modo directo a los debates de los historiadores argentinos de la época.

El último espacio propuesto y elegido, Irlanda, permite comprender el funcionamiento del procedimiento de *inversión* de la ficción borgesiana respecto del cine de Hollywood puesto que la acción se sitúa en un país ocupado, precisamente, por aquellos cuya causa Borges defiende (la de Inglaterra, por supuesto). Los opresores del relato son, en la realidad contemporánea del escritor, aquéllos que se oponen a los regímenes totalitarios: Irlanda es un país ocupado por los ingleses. La destrucción de un frente aliado inmaculado destruye también la ilusión de una causa abstracta mientras cuestiona las razones mismas de la participación de los aliados en la guerra. "Tema del traidor y del héroe" problematiza las elecciones ideológicas de los textos e incita a la destrucción de las "causas nacionales" (e internacionales, que son el producto de una alianza temporaria de naciones). El papel que puede jugar la cultura del enemigo aparece, en el texto puesto que en la trama inventada por Nolan, Shakespeare provee una parte de las circunstancias. Como lo señala el narrador, un rebelde irlandés utiliza al mayor escritor de la nación enemiga para inventar una trama que preservará la imagen y el futuro de la rebelión irlandesa[44]: el enemigo sirve a la propia causa y en el corazón de nuestra causa está contenido el enemigo.

Ficción y verdad

Entre las fuentes de inspiración de Heinrich Jürges, Newton cita el film *Hangmen also die* dirigido por Fritz Lang con guión de Bertolt Brecht (Arnold Pressburger Production, 1943, distribuido por United Artists)[45]. Jürges era uno de esos exiliados alemanes vagamente antifascistas que emigró a Argentina, un oportunista con cierto talento que dejó

44 *Ficciones* 1944: 159.
45 Newton 1992: 210–213.

su huella en el imaginario del país por haber participado en una serie de fraudes contra el nazismo que, según Newton, "fueron la delicia de los periodistas ávidos de una buena nota." (210). A él le debemos una serie de complots destinados a volverse verdaderos mitos de la Segunda Guerra Mundial, entre los cuales el más célebre es el "Complot Patagónico" de 1939[46]. La imaginación y los intereses de Jürges habrían también creado el mito del "Gran Espionaje Nazi" y el del "Tesoro Nazi (escondido en Argentina)", que hoy en día forman parte de las creencias populares y mediáticas[47]. Borges se refiere al "complot patagónico" en "Ensayo de imparcialidad" (1939), cuando opone los peligros de una improbable invasión a las nefastas consecuencias de la proliferación de imitadores autóctonos del nazismo. También lo hace cuando, en "1941", subraya las relaciones entre estos supuestos nazis y algunas tendencias de la literatura novelesca: "Desgraciadamente, la realidad carece de escrúpulos literarios. Se permite todas las libertades, incluso, la de coincidir con Maurice Leblanc". Vemos así que, luego de haber postulado que la realidad puede ser inverosímil, agrega que se asiste, en el período, a un movimiento según el cual lo real comienza a imitar a la literatura. Borges lo señala repetidas veces: inverosímil y verdadero se transforman en equivalentes mientras las estructuras ficcionales son usadas para hablar de lo real.

46 Newton 1992: 240–262.

47 El escándalo del "Complot Patagónico" estalló en 1939 y fue obra de una coalición anti-alemana con residencia en Argentina: una serie de falsos documentos fueron forjados con el objetivo de difundir la idea que el nacionalsocialismo tenía la intención de invadir la Patagonia con el fin de extender su territorio en busca de espacio vital. Además del hecho que este complot participa de la idea de la Patagonia como tierra de nadie y como territorio vacío, que forma parte del imaginario patagónico, la operación estaba destinada a obligar a los partidarios pro-germanos del gobierno a declarar la guerra a Alemania, o, a falta de ello, a romper las relaciones comerciales con el Eje. Más tarde, circuló la idea que una vez perdida la guerra, los mandatarios nazis tenían la intención de colonizar la Patagonia para instalar un nuevo Reich, mito conocido bajo el nombre de "Cuarto Reich". El mito del "Gran Espionaje Nazi" implicaba la existencia de importantes redes de espionaje en Argentina ; el del "Tesoro Nazi (escondido en Argentina)" consistía en difundir la idea que los nazis habían escondido su oro en alguna parte del territorio (Newton 1992: 409–430).

La fascinación que ejercieron (y aún ejercen) estos fraudes que Jürges contribuyó a forjar, proviene del hecho que sitúan al país en el centro de un conflicto internacional respeco del cual era, en verdad, periférico. En el marco de los enfrentamientos sin gloria ni transcendencia entre Inglaterra, Estados Unidos y Alemania por sus intereses en Argentina, la hipótesis de Newton es que los ingleses fueron (al menos en parte) responsables del invento del "Complot Patagónico" que usaron para tratar de limitar la influencia de los americanos en Argentina[48]. Es, precisamente, a partir de esta idea de país como territorio de conflictos entre las potencias que se construyen los relatos policiales de Manuel Peyrou, en particular, aquéllos que pertenecen al volumen *La espada dormida* (1944) acerca del cual Borges escribe en 1945 que "…es, ante todo, un libro agradable"[49]. Mientras realiza su estudio fragmentario del género policial, Borges utiliza este libro para oponerse, en un primer momento, a lo que llama una "superstición de nuestro tiempo", es decir, considerar que las obras que discuten un problema son superiores a aquellas que tratan de agradarnos. Luego, para defender la elección de marcos extraños en Peyrou, afirma que este desplazamiento es (como puede verse en Poe y en Chesterton) una necesidad del género ya que todo exceso de verosimilitud y de realismo es nocivo al relato policial el cual es "…un género artificial, como la pastoral o la fábula.". Finalmente, Borges sostiene que "…en un cuento policial escrito en Buenos Aires, Buenos Aires no debe figurar, o sólo puede figurar deformado, como en las páginas de Bustos Domecq". Esta alusión a su propia literatura no es la única en este período: el Borges crítico se refiere al Borges escritor como si no se tratara de él mismo y de su propia obra (publicada bajo seudónimo o no).

En los cuentos de Manuel Peyrou "El agua del infierno" y "La playa mágica" la acción se desarrolla poco antes de la Segunda Guerra Mundial y está ubicada en un territorio de frontera (la de Argentina y Brasil). Los crímenes son aquí verdaderos "actos de guerra" (110) puesto que resultan del espionaje mientras el fascismo aparece bajo la forma de una sociedad secreta que trata de infiltrarse en América

48 Newton 1992: 240–262.

49 "Manuel Peyrou. La espada dormida", *Sur* 127(5/1945): 73–74.

del Sur. Dentro de esta “paz armada”, el detective Jorge Vane trabaja para el ministerio Británico de Informaciones y tiene como misión desenmascarar las redes de espionaje y las organizaciones secretas del nazismo, una tarea singular si se tiene en cuenta el triste panorama presentado por Newton en cuanto a la eficacia del espionaje alemán en Argentina y los intereses menores del nacionalsocialismo en el país (1995). A pesar de esta realidad, los relatos de Manuel Peyrou hacen de la Argentina un centro de interés estratégico mientras que en la literatura de Borges la inscripción del país en el conflicto mundial nunca se volverá territorial: pertenece al ámbito de las marcas de identidad que definen una época. Si los Estados son indisociables de la noción de complot, Borges no entra en el debate sobre las relaciones entre el Estado y la legalidad del complot, que marcará también, en la posguerra, los juicios de Nuremberg (la acusación oficial contra el Estado alemán es de conspiración y agresión), aunque sus textos señalen esta alianza; porque la cuestión no es llegar a saber si cuando el origen del complot es el Estado, éste se vuelve legal, sino poner en evidencia las consecuencias de los *usos* de la noción de complot y, sobre todo, de las ficciones, por los Estados modernos.

Hangmen also die se estrenó primero en Montevideo el 12 de enero de 1944 y luego en Buenos Aires, el 4 de mayo de 1944 (en la sala Suipacha, bajo el título *Los verdugos también mueren*). Menos célebre por su calidad que por haber sido Brecht el autor del guión, la realización de este film estuvo marcada por varios conflictos entre Fritz Lang y el mismo Brecht, así como entre éste último y John Wexley (co-autor del guión, puesto que Brecht ne conocía suficientemente bien el inglés). El film imagina las circunstancias que rodearon al asesinato, en Praga en 1942, de Reinhard Heydrich (que era el protector del Reich en Bohemia y Moravia): para proteger al verdadero asesino de Heydrich y, al mismo tiempo, entregar un culpable a la Gestapo, el pueblo de Praga monta un verdadero complot, guiado por el asesino mismo y por un testigo circunstancial; la Gestapo no cree en la historia que se le propone, pero termina aceptando jugar el juego. La ciudad se transforma así en el escenario de una verdadera representación, cuyo carácter ficcional no escapa ni a sus “actores” ni al “público” al que está destinada. La trama puede ser considerada como una “simulación compartida” que

se proyecta sobre la realidad (del film), pero el hecho de no ser lúdica (aunque algunos episodios lo sean) la proyecta fuera del territorio de la ficción. Como en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" donde las ficciones pierden su carácter lúdico cuando son transplantadas a lo real, en *Hangmen also die* la pérdida de esta dimensión de "compartir lúdico" modifica estas ficciones y les otorga una especificidad propia.

Hangmen also die puede también describirse en los términos usados por Borges para referirse a "Emma Zunz": "…argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa…"[50]. Borges no corrige el film, pero, lo haya visto o haya oído hablar de él, lo cita, poniendo en valor su proyección en el imaginario argentino (y aliado), precisamente en "Tema del traidor y del héroe". El cuento pone al desnudo el carácter ficcional de las teorías del complot que circulaban en la época, sin olvidar que las denuncia como simulaciones compartidas, como creencias que han dejado de serlo para convertirse en ficciones. Sin embargo, en *Hangmen also die*, si el alto mando alemán debe contentarse con la ficción puesta en escena por los resistentes y el pueblo de Praga (lo que explica que el título original fuera *Trust the people*), es porque ésta se erige en escudo protector: la ficción constituye la prueba que los nazis no podrán obtener nada más del pueblo de Praga y su potencia proviene del modo en que el pueblo los obliga a tomar esta ficción por una realidad sabiendo que *no* es una verdad. La ficción aparece en este film de Fritz Lang y Brecht como un instrumento de resistencia, opuesto a la búsqueda de un saber y de una verdad, pero desprovisto de su carácter lúdico (puesto que está en juego la vida misma de los personajes). Si del lado del opresor no se producen ficciones, queda la capacidad de reconocerlas. La trama de *Hangmen also die* se sostiene en la idea de un compartir: unos producen las ficciones, otros las leen. Borges toma del film esta estructura de separación, que percibe, sin duda, como un desajuste respecto de la realidad, para cuestionarla: esta división articula "Tema del traidor y del héroe" para desarticular la división entre lectores y productores, entre verdad y ficción.

50 *El Aleph* 1949: 145.

La trama de *Hangman also die* nos reenvía a cuestiones ya evocadas: el posicionamiento respecto del complot y del enigma, la aparición de un *descifrador* y el itinerario de quien busca codificar. "La muerte y la brújula" es el relato de los años 1940 que mejor expresa la teoría de la lectura de Borges, usándola no como tema sino como un procedimiento que genera el relato y que demuestra que puede haber lectura sin escritura porque la lectura se encuentra en el origen mismo de la escritura. Asímismo, la lectura aparece como un procedimiento privilegiado para establecer un vínculo con lo contemporáneo. En ese cuento, Erik Lönnrot encarna al lector, pero de un tipo particular, es decir, el que busca a toda costa descifrar, aun cuando no hay nada por descifrar. Lönnrot es prisionero de una identificación con la figura del *descifrador*. Si, como lo señala Todorov, la acción del relato policial comienza cuando se termina el crimen y se refiere al pasado, la voluntad de descifrar de Lönnrot, en cambio, proyecta el enigma hacia el futuro y conduce a Scharlach a inventar un enigma[51]. El lector empírico sigue el orden del relato de Lönnrot y cae en la misma trampa que él. Recién al final el personaje y el lector son confrontados a otro orden (el de Scharlach). Los hechos, sin embargo, son los mismos: lo que cambia son los vínculo que los unen y las relaciones que los articulan. La interpretación concierne a los vínculos que, para Borges, son una de las formas que puede adoptar el procedimiento[52].

El interés que muestra por la "figura de época" del *descifrador* no puede ser disociado del relato policial. Sin embargo, el *descifrador* no es aquí un héroe: las ficciones de Borges discuten los intentos, a menudo patéticos, de un *descifrador* por transformarse en héroe, intentos que suelen terminar en fracaso. En los primeros relatos de Borges que pueden relacionarse con el género policial, "Hombre de la esquina rosada" (1933), "El acercamiento a Almotásim" (1936), "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941), la figura del *detective-descifrador* es puesta a prueba y se ve obligada a renunciar tanto a su heroísmo como a su prestigio. En 1942, Bustos Domecq, parodia del *descifrador* encerrado en su celda que investiga exclusivamente a

51 Todorov 1971: 55–65.
52 Ludmer 2000: 289–300.

partir del discurso, hace su aparición. En este mismo año se publican "La muerte y la brújula" (1942) y "La forma de la espada" (1942), relatos que ponen en escena la lectura del enigma: el centro ya no es la figura del que descifra sino la actividad misma de la lectura. A partir de estos cuentos, el enigma es explícitamente resuelto en el relato. Con todo, habrá algunas excepciones durante la posguerra: en "La casa de Asterión"[53], la integración de mitología clásica, literatura fantástica y relato policial está particularmente lograda; "Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto"[54] se presenta como una suerte de exposición de las diversas fórmulas usadas por Borges a partir del momento en que busca desplazar el acento del relato policial hacia un terreno donde se enfrentan ya no figuras, sino la formación del enigma y su desciframiento. Su confrontación las vuelve prácticamente autónomas por lo que el enigma y su resolución van a presentarse como procedimientos que se proyectan hacia direcciones opuestas. Si es verdad que en un comienzo la resolución del enigma clausura las posibilidades del relato y que su formación aparece como su generadora, el cuento borgesiano tiende, a pesar de ello, a superponer estos dos momentos, lo cual también lleva a suprimir la división temporal (entre temporalidad del crimen y temporalidad de la resolución). En "La muerte y la brújula", el enigma se genera en el intento por resolverlo.

Si el interés de Borges por el relato policial clásico (Poe esencialmente) ha sido subrayado a menudo, incluso, por él mismo, su literatura era, en los años 1940, menos extranjera a la tradición del policial negro americano de lo que suele creerse. Fue Jorge Panesi uno de los primeros en estudiar la herencia mixta del policial en Borges, subrayando, precisamente a propósito de "La muerte y la brújula", el movimiento que el ejercicio borgesiano del género marca en la literatura argentina: la politización del relato policial[55]. Lönnrot reúne, en efecto, rasgos que definen al detective "a la Poe" y otros que caracterizan al detective del policial negro american (tal como aparece ya en su descripción al comienzo del cuento, página 161): no sólo no

53 *Los anales de Buenos Aires* 15–16(5/1947): 47–49; *El Aleph* 1949.
54 *Sur* 202(8/1951): 1–8; *El Aleph* 1952.
55 Panesi 2000: 73–74.

es infalible ni invulnerable, sino que confunde la resolución del enigma con su constitución y termina siendo asesinado por Scharlach. Una combinación de dos tradiciones del género que permite politizarlo, descartar el realismo, la crítica social directa, la denuncia contenida en el policial negro americano e inscribir una lectura oblicua de su época, a partir de la incorporación de la transformación en enigma de los elementos que inclinaban el género hacia el realismo. En este movimiento, el cine es el convidado de piedra, puesto que en "La muerte y la brújula" los procedimientos de Hollywood se vuelven temas y los temas de hollywood, procedimientos.

¿Qué cuenta este texto ? Como un detective enamorado del razonamiento (pero, sobre todo, de sus propias capacidades intelectuales) imagina un complot ligado con la historia y la persecución de los judíos allí donde no hay sino la venganza de un gangster menor. La reconversión hollywoodense de los films de gangsters opera aquí, pero la transformación de los gangsters en autores de complots socio-políticos no es sino un espejismo imaginado por Scharlach para entrampar a Lönnrot. La realidad, dice éste, no tiene por qué ser interesante, pero sí las hipótesis. Sin embargo, el final del relato pone al lector ante una evidencia: el carácter misterioso, hebraico y complejo de la trama imaginada por Scharlach (y Lönnrot, en verdad, aunque su participación sea involuntaria) no la vuelve más fascinante que el odio de Scharlach, que lo lleva a imaginar el modo de transformar un *fait-divers* en trampa intelectual. Mientras Scharlach mide eficazmente la pasión de Lönnrot por el rol de *descifrador* (le fabrica un enigma a partir de lo que Lönnrot observa en el lugar del crimen), Lönnrot no entiende la intensidad de la pasión que anima a Scharlach.

El error inicial de Lönnrot proviene, entonces, del intento de buscar hipótesis interesantes para explicar lo banal y azaroso y de considerar el crimen en su contexto de época, es decir, en función del nacionalismo y del antisemitismo crecientes: un judío ha sido asesinado en un país que conoció numerosos incidentes antisemitas. El enigma de este asesinato concierne al autor del crimen, pero también a su móvil que, sin embargo, Lönnrot cree evidente. En cambio en "Emma Zunz" (*El Aleph*), como lo señala Ludmer, el narrador no precisa si Emma Zunz es judía o no por lo que, cuando mata a un judío que aparece

como la caricatura misma del judío según el antisemitismo de la época, no se sabe si la acusación del padre y el crimen tienen como origen el antisemitismo: aquí el enigma no se refiere al autor del crimen, se desplaza hacia la identidad de Emma. En “La muerte y la brújula”, la visión de Lönnrot tiene en cuenta un aspecto socio-político del crimen; pero la de Treviranus no es menos *contextual* puesto que se basa en su conocimiento de los bandidos de Buenos Aires: el asesino se equivocó simplemente de habitación, buscaba al Tetrarca de Galilea y sus famosos rubíes que se encontraban en la habitación contigua del Hôtel du Nord. En otras palabras, es Lönnrot quien politiza el crimen, tal como Borges politiza el género policial.

Se puede incluso decir que Lönnrot lee en función de las estructuras que para Borges marcan los años del nazismo: la teoría del complot, la persecución de los judíos, un antisemitismo matizado de hebraísmo, una visión del mundo presentada como racional que responde a un orden preciso. Lönnrot cree que esta *Weltanschauung* es una realidad que se presenta bajo la forma de un enigma y que él forma parte de la casta de los *descifradores*. Lönnrot cree que hay una verdad por descubrir y que descifrar este enigma de tipo policial equivale a comprender el enigma del universo. Y también que los enigmas no son ficciones sino apariencias que ocultan una verdad. El crimen es el caos: su resolución permite aprehender el orden del mundo.

Por su parte, Scharlach, como él mismo lo dice, busca “algo más efímero y deleznable” (174–175), Erik Lönnrot. Para atraparlo, debe fabricar un enigma cuyo mérito consiste en alimentarse de elementos circunstanciales y del deseo de Lönnrot por resolver el crimen recurriendo a explicaciones rabínicas. Así, el enigma se construye a partir de una *voluntad de enigma,* manifestada por el objeto de su deseo. Al final del texto, en el momento en que va a ser asesinado por Scharlach, Lönnrot muestra hasta qué punto, para él, saberse capaz de descifrar un enigma cuenta más que su propia vida: al proponer un laberinto creado por él mismo, trata de apropiarse el que Scharlach urdió para él, de probada eficacia. En cambio, para Scharlach, lo que cuenta es llegar al mismo resultado: matar a Lönnrot. La violencia de la escena no proviene de la muerte de Lönnrot sino de su resistencia a aceptar que ha sido entrampado por ese *gangster*, “el más ilustre de los pistoleros del Sur” (170), que él mismo había acorralado unos años antes (pero a la manera de los policías y ladrones, en un enfrentamiento armado).

Scharlach no hubiera podido construir su trampa sin la participación de la prensa, gracias a la cual conoce las ideas de Lönnrot (y las de Treviranus). De este modo, el texto afirma la imposibilidad de entrampar a un enemigo que busca descifrar el enigma del mundo sin la colaboración de los diarios. Es imposible imponer la idea que detrás de las apariencias existe un orden oculto sin su participación. Instrumento privilegiado para este tipo de maniobras, los medios de publicación colaboran, sin embargo, involuntariamente en este proceso. Scharlach no tiene acceso a informaciones privilegiadas, no hace sino leer lo que cualquiera puede leer en los diarios. Pero, como conoce las inclinaciones de Lönnrot, puede usar esas informaciones para crear un enigma y entramparlo. La circulación de los discursos que permiten los medios abre un espacio en el que diferentes modos de leer entran en contacto. Los medios son, como lo señala Panesi, una de las zonas donde el contexto se inscribe de modo más explícito en el texto, un elemento a través del cual el nacionalismo argentino y el antisemitismo se hacen presentes. Es el redactor (judío) del *Yidische Zaitung* quien difunde la interpretación rabínica del crimen propuesta (deseada) por Lönnrot[56], aunque el diario rechace la hipótesis de un complot contra los judíos. En el otro bando, la prensa antisemita, *La cruz de la espada* y *El Mártir*, cuyo redactor, Ernst Palast "…reprobó 'las demoras intolerables de un pogrom clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos'…" (169–170). El primero reenvía al diario del catolicismo profascista argentino (al estilo de Hugo Wast) puesto que *La Cruz de la espada* compara los crímenes con "la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremítico" (169), comentario que sólo puede comprenderse como una alusión irónica al *Congreso Eucarístico* que tuvo lugar en Buenos Aires en 1934 (una admiración que corresponde a la señalada en la novela de Hugo Wast, *El Kahal*). En cuanto a Ernst Palast, es fácil reconocer en él a Ernesto Palacio; *El Mártir* y *La Cruz de la espada* reenvían a diarios ligados con el "nacionalismo restaurador" como *La nueva república*, *Nuevo Orden* o *La voz del Plata*[57].

56 "…el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino" (165).

57 Buchrucker 1987: 118–257.

Los diarios debaten la interpretación de los crímenes. La primera víctima, Yarmolinsky, es judía. El narrador no se pronuncia acerca de la segunda (Azevedo "guapo electoral", ladrón y delator) aunque Ernst Palast afirma que es judío. Pero si el texto no se pronuncia sobre esta cuestión es, en parte, porque este nombre corresponde en la familia de Borges a lo que en "Yo, judío" (1934) el escritor presenta como su única esperanza de ser considerado como tal:

> Borges Acevedo es mi nombre. Ramos Mejía, en cierta nota del capítulo quinto de Rosas y su tiempo, enumera los apellidos porteños de aquella fecha para demostrar que todos, o casi todos, 'procedían de cepa hebreoportuguesa'. Acevedo figura en ese catálogo: único documento de mis pretensiones judías, hasta la confirmación de *Crisol*. Sin embargo, el capitán Honorio Acevedo ha realizado investigaciones precisas que no puedo ignorar. Ellas me indican el primer Acevedo que desembarcó en esta tierra, el catalán don Pedro de Azevedo, maestre de campo ya poblador del 'Pago de los Arroyos' en 1728, padre y antepasado de estancieros de esta provincia, varón de quien informan los Anales del Rosario de Santa Fe y los documentos para la historia del Virreinato –abuelo, en fin, casi irreparablemente español.

El debate de los personajes y los diarios, no concierne solamente a la interpretación de los crímenes sino también, aunque de modo indirecto, a sus causas: ¿misterio rabínico? ¿pogrom antisemita? ¿azar? Son (como suele ser el caso con Borges) las sordas pasiones las que se imponen: Scharlach quiere vengarse (como Emma Zunz) y su móvil es el del segundo narrador de "Hombre de la esquina rosada", el odio: en su voz se inscriben "…una fatigada victoria, un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que aquel odio" (174). Pero el asco, que también juega en "Hombre de la esquina rosada", no falta[58]:

> Nueve días y nueve noches agonicé en esta desolada quinta simétrica; me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daba horror a mi ensueño y a mi vigilia. Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones son tan monstruosos como dos caras" (175)

58 Acerca de la cuestión del móvil del crimen y las pasiones en "Hombre de la esquina rosada" y en Borges en general, ver Louis 1997: 411–418.

La espectacular entrada en escena de las pasiones *a la Borges* marca también, en "La muerte y la brújula", un cambio de tono; la ironía lúdica cede para dejar surgir cierto patetismo (171) mientras el narrador hace una fugaz aparición y Lönnrot emprende viaje hacia el sur de la ciudad, hacia su propia muerte, que es también el único momento en que sospecha la verdad: "Al sur de la ciudad de mi cuento…" (171).

Héroes, traidores y otros

Para la literatura y el cine se volvió indispensable tratar la cuestión de la trascendencia heroica a partir del momento en que Estados Unidos entró en guerra, dado que era inevitable tematizar a los muertos y dar un sentido a su sacrificio. Pero la presencia de este tema proviene también, sin duda, de los esquemas narrativos hollywoodenses. Si toda guerra parece convocar la noción de heroísmo, Hollywood, de acuerdo con las instancias de control de las producciones cinematográficas, tomó como punto de partida la convicción que la intervención de los aliados no podía ser sino heroica y redentora. Ésto fue así porque el mayor enemigo de ambos era el *sacrificio inútil* (y/o *desconocido)* que excluye todo sentimiento de satisfacción del espectador (es claro que la industria del cine no inventó esta idea, se posicionó simplemente del lado de los Estados-Nación, conservando la ventaja de proponer una gloria eterna internacional gracias a la comercialización de los films en varios continentes). Aunque nada parece tan natural como un Estado que presenta sus acciones militares como si fueran heroicas, las consecuencias ideológicas de semejante posición no deben ser minimizadas. Implica una concepción específica de la función del relato, definida, en gran medida, por las expectativas del lector (o la imagen que se tiene de ellas). En efecto, los films estaban esencialmente destinados a dos tipos de público: los soldados que se preparaban a ir a la guerra y, en mayor medida, la población que se quedaba en casa. Los films debían ayudar a los que partían a encontrar un sentido a la apropiación que el Estado hacía de sus vidas con objetivos estratégicos y militares. En cuanto a los que se quedaban, debían descubrir las razones por las cuales sus relaciones y parientes sufrían esta apropiación y encontrar una explicación a la reducción de confort en su vida cotidiana. Si conciliar los intereses

individuales con otros más vastos (sociales) había sido siempre uno de los temas preferidos de Hollywood, la Segunda Guerra Mundial puso a prueba esta reconciliación en la medida en que el Estado y Hollywood defendieron la necesidad de suscitar un sentimiento de satisfacción y de división esquemática del mundo en el espectador.

Polarización y oposición parecían organizar la realidad en la perspectiva política, de donde, tal vez, surgía la tentación de hablar del heroísmo en el arte a partir de esos mismos esquemas, estructuras que también tienen una larga tradición en la literatura occidental. Si la mayor parte del tiempo asistimos a una polarización entre heroísmo y traición, otras veces el relato se concentra en el recorrido de un personaje. Los itinerarios de conversión descriptos por el cine reforzaron la oposición entre los que encarnaban los valores del heroísmo y aquéllos que se orientaban hacia la traición. Hay, sin embargo, varias categorías de héroes y de traidores. Dentro de la segunda, se encuentran los que comprenden su error y, para Hollywood, el individualismo extremo, la inconciencia, una mala comprensión de la situación, la defensa de los seres amados a costa de la comunidad eran asimilados, en ese contexto, a la tración: son *conversos* que logran a veces la redención sacrificando su vida. También hay traidores que persisten en su error (personajes esenciales para subrayar el valor a los héroes) que pagan su traición con la vida, que son, generalmente, arrivistas que no se preocupan sino de sí mismos, se muestran indiferentes a los otros y terminan sufriendo un castigo espontáneo del grupo. En cambio, aquellos que sienten la tentación de traicionar para salvar a sus seres queridos son engañados y comprenden sus errores. El grado de heroísmo y de crueldad varía según el género en que se inscribe el film y de acuerdo con el realismo buscado (aunque no pueda decirse que cuando hay una mayor crueldad el film sea necesariamente más realista, como lo prueba *The cross of Lorraine*, Tay Garnett, Edwin Knopf Prod., 1943).

Lo cierto es que la mirada que Hollywood propuso del heroísmo y la traición no tenía en cuenta el contexto en que se encontraban los personajes: ya estuvieran en territorio ocupado, fuera de éste, o en un campo de concentración, los traidores elijen traicionar y no tienen circunstancias atenuantes. Dentro de la perspectiva de un relato que apunta a la satisfacción del espectador, un hombre siempre tendría la posibilidad de elegir, es por eso que es un hombre, una concepción que

determinó un tratamiento moralizante de los campos nazis. Semejante visión de lo humano se opone al testimonio de sobrevivientes como el de Primo Levi en *Si esto es un hombre*[59] o el de Robert Antelme, *La especie humana*[60], que subrayan, ya en sus títulos, el modo en que los campos nazis impusieron la necesidad de cuestionar la noción de naturaleza humana. Marcan, al mismo tiempo, la existencia de un vínculo entre la identificación de semejantes nociones con valores humanitarios y sistemas de representación basados en la negación misma de la especificidad de los campos. Si es verdad que las informaciones que circulaban durante la guerra sobre los campos podían resultar insuficientes en el momento de representarlos, una toma de posición que reivindica una *naturaleza humana* asociada a valores positivos y con la libertad de elección, llevó a una negación de lo real histórico que profundizó esa separación entre aquellos que participaron de la guerra y aquellos que no lo hicieron.

Los primeros lectores de los cuentos de Borges estaban lejos del frente. Cuando su literatura trabaja sobre la percepción impuesta por esta distancia, la oposición entre traidores y héroes desaparece para proponer una fusión de ambas figuras, en particular, en "Tema del traidor y del héroe" y "La forma de la espada", que muestran dos modos diferentes de fusión, sin rasgo alguno de conversión o de evolución de una hacia la otra. Esta fusión acarrea un cruce de valores que presenta, entre otras, la ventaja de llevar a una estética que permite evitar la alegoría. En los dos relatos, el heroísmo y la traición incumben a un mismo personaje, uno no es el revés del otro sino que ambos valores convergen puesto que estos personajes parecen héroes pero su identidad secreta es la traición, tal como ocurre en el relato tradicional de espionaje donde los espías tienen una identidad aparente y otra secreta, que, precisamente, es la auténtica. Si en "Tema del traidor y del héroe", el secreto está oculto en la trama de Nolan y es descifrado por Ryan (un descendiente del héroe

59 Aunque, como lo señala Inga Clendinnen, Primo Levi marca algunas elecciones posibles dentro del campo, cuando afirma que hubiera preferido matarse que volverse un *Krematoriumsrabe*, es decir, un miembro del *Sonderkommando* del crematorio de Auschwitz, Clendinnen 1999: 35–50, 62–78.

60 L'espèce humain, 2002: 47.

y traidor Kilpatrick) en una de sus más célebres adaptaciones, "Concert en O mineur pour harpe et nitroglycérine" de Hugo Pratt, de la serie Corto Maltese[61], el personaje se desdobla: Pat Finnugan es el traidor que hace figura de héroe, mientras O'Sullivan es el héroe que pasa por traidor. El desenlace del relato de Borges ya no tiene cabida:

> Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe. (*Ficciones* 1944: 160)

En Borges los dos rasgos que tradicionalmente definen la identidad de cada uno de los personajes, convergen en uno solo, mientras que el desdoblamiento propuesto por Hugo Pratt lleva a una estructura paralela del relato en la que cada personaje encarna un valor diferente, si bien entre ambos se encuentra Corto cuyos valores y principios son poco ortodoxos (es al menos lo que pretende, tal como el Rick de *Casablanca*, está siempre dispuesto a reconvertirse). En "Tema del traidor y del héroe", sin embargo, para Nolan, para Ryan y para el lector que conocen la verdad respecto de Kilpatrick, éste nunca deja de ser *también* un héroe porque, una vez descubierto, Kilpatrick no duda en firmar su propia sentencia de muerte y pide ser ejecutado de modo a no perjudicar a la patria, que ha vendido, la suya. El narrador dice, respecto de este gesto, que "…lo redimía y lo perdía…" (160). Sus motivos no dejan de ser oscuros. Como el general Custer de Walsh, parece pensar que la gloria personal es lo único que uno puede llevar consigo a la tumba, salvo que, al tomar posición por su gloria personal, Custer y Kilpatrick se comprometen por la buena causa, mostrando así que están dispuestos a renunciar a sus vidas pero no a esa forma de vanidad que es la consagración heroica (como en "La muerte y la brújula", Lönnrot se resigna a ser matado pero sigue buscando un modo de triunfar sobre Scharlach en el plano intelectual). Nolan, por otra parte, no trata de comprender por qué un hombre que ha traicionado el movimiento revolucionario propone ahora sacrificarse en su nombre y se hace cómplice de la impostura. Si a Kilpatrick le queda la posibilidad de pasar por un héroe, puede decirse lo mismo de su descendiente, Ryan,

61 *Les Celtiques*, Casterman 1980; edición original de 1971–72 en la revista *Pif*.

quien conociendo la verdad, elige no revelarla y seguir pasando por el descendiente de un héroe nacional.

Pero ¿dónde está la verdad, del lado del traidor o del héroe ? Versión y verdad se confunden en los relatos de Borges, porque toda verdad se vuelve una versión, tal como ocurre en el final de "Emma Zunz". Allí, los sentimientos imponen su verdad, más allá de los hechos:

> La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque substancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.
>
> (*El Aleph* 1949: 68)

Únicamente las circunstancias pueden ser falsas, no los efectos, mientras que sus causas pertenecen al orden de las pasiones oscuras, de los sentimientos raramente descriptos o explicitados. Los crímenes y los sacrificios no están determinados por certezas sino por pasiones *a la Borges;* y como en los personajes encontramos rastros de diferentes pasiones que determinan elecciones y actos que se inscriben en un contexto determinado, para politizarse, ningún personaje parece contener valores íntegros. Aún cuando el "sacrificio" no se realice nunca en el marco de un grupo, implica siempre la constitución de una identificación entre, al menos, dos personajes, que se presentan a menudo como víctima y verdugo. En la mayor parte de los casos, en los relatos de Borges de los años 1940, el "sacrificio" de un personaje implica la muerte de otro (y, muchas veces, matar a otro) y parece arrastrar al ejecutor hacia una suerte de cansancio, llevarlo a ser ejecutado a su vez. Ello se debe a que las relaciones que se establecen entre los dos (víctima, verdugo) no pertenecen al orden de la oposición sino de la identificación. El "sacrificio" es personal porque obliga a elegir entre posibilidades determinadas más allá de los personajes y, en esos casos, siempre se pierde.

La integración de valores opuestos en un único personaje se encuentra ya en "La forma de la espada" (que es de 1942), cuento que, en el volumen, se ubica inmediatamente antes de "Tema del traidor y del héroe" (que es de 1944 y luego el segundo relato de la sección "Artificios"). En "La forma de la espada", la trama que oculta el

secreto del personaje que se presenta como "el Inglés de la Colorada" y como un héroe, es la del narrador, uno de esos narradores que Enrique Pezzoni definiera como *moron* y asociados al autor empírico (1999: 62–63). Al final del cuento, se elucidan dos de los enigmas propuestos por el texto: si el segundo narrador (el personaje que cuenta una historia al primer narrador) explicita su culpa, pone al mismo tiempo en evidencia la identidad del narrador primero. Si "narrador *moron*" y enigma textual son indisociables, en este período de la producción borgesiana, de la confesión de un crimen y de la explicitación de la identidad del narrador primero (sobre quien se sostiene la ficción de escucha), éste puede llevar su simulación a grados diferentes. El modo indirecto en que el segundo narrador de "Hombre de la esquina rosada" se descubre como el asesino, es una forma, sin duda, menos explícita que la de "La forma de la espada", donde el narrador primero persiste en su rol de auditor pasivo, forzando al personaje a que explicite él mismo su estrategia narrativa y su verdadera identidad, algo que priva al lector de ese rol[62]. La espera pasiva que Vincent Moon atribuye a una forma de incredulidad se justifica en la economía del relato porque en la descripción que da, al comienzo del cuento, el narrador de "el Inglés de la Colorada" (que no es sino Vincent Moon), un aura de heroísmo rodea al personaje: la "cicatriz rencorosa", los rumores sobre sus actividades de contrabandista, su crueldad, su severa autoridad, su violencia y su modo de vida aislado, perpetúan el pasado misterioso, pero digno de un hombre de coraje (lo que no era antes de traicionar a su amigo).

La violencia que el primer narrador inflige por medio de su pasividad corresponde a las interpretaciones brutales que aparecen al final de ciertos relatos borgesianos en los años 1940, las cuales, en su mayoría, fueron agregados en las versiones del volumen. Tal es el caso de "Tema del traidor y del héroe" y de "Deusches requiem", pero no de "La forma de la espada". Enrique Pezzoni había señalado la importancia de estas sorpresas finales que fascinan al lector y lo dejan en suspenso y donde Borges asume el rol de un lector sacudido por un desenlace inesperado[63]. Una doble sorpresa final que consiste en proponer una

62 *Ficciones* 1944: 153.
63 1999: 62–63.

elucidación del enigma y hacer aparecer el nombre de Borges y que suscita nuevos enigmas a los que el lector debe hacer frente una vez que se ha terminado el relato. Contrariamente a lo que suele producirse en el relato policial, donde el lector, al llegar al final del texto, puede sentirse entrampado y tener la tentación de releer, los textos de Borges no intentan suscitar una relectura inmediata, sino una fusión de los procedimientos que caracterizan la lectura y la relectura. Y proponer, así, el acceso a otra trama gracias a esa sorpresa final.

"El jardín de senderos que se bifurcan", uno de los primeros relatos que utilizan este recurso de la sorpresa final (junto con "Las ruinas circulares"[64]), es quizás también aquél donde lo usa con mayor audacia discreta: no hay que excluir la posibilidad que, una vez llegado al final del texto, el lector siga sin comprender la estrategia de Yu Tsun ni en qué consiste el enigma del primer párrafo.

Vencer

Escrito al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, "El jardín de senderos que se bifurcan" está situado en la primera y es el nombre de Liddell Hart el que sugiere un vínculo entre ambas. Además del desplazamiento temporal nos encontramos aquí con un relato de espionaje. Más allá de los argumentos ya evocados sobre la reconversión de esquemas narrativos, a veces resulta difícil comprender por qué el film de espionaje tuvo tanto éxito. Reflexionando sobre la cuestión, Borges propone la idea (bastante evidente) de que, para los productores, estos esquemas narrativos tienen la ventaja de poner en escena un mundo maniqueo. Fueron, (¿sin embargo? ¿por supuesto?) aquellos que son menos esquemáticos los que más éxito tuvieron, como la espectacular producción británica *The spy in black* de Michael Powell (Irving Asher-Alexander Korda, 1939). Señala, además, que el enfrentamiento entre el (o los) héroe(s) y una sociedad maléfica todopoderosa (en otras palabras, la teoría del complot) articula el relato de espionaje volviéndolo particularmente apto para hablar de lo real contemporáneo[65].

64 *Sur* 75(12/1940): 100–106.
65 "Dos films", *Sur* 103(4/1943): 103–104.

Experto militar inglés, Liddell Hart fue también el autor de uno de los libros más célebres sobre la Primera Guerra, que el relato de Borges presenta bajo el título de *Historia de la guerra europea.* Según el primer narrador, quien provee un marco al relato de Yu Tsun, este libro presentaría, en la página 252, la versión oficial de la ofensiva Serre-Montauban, contradicha por el manuscrito de Yu Tsun. Menos proclive a las referencias apócrifas de lo que suele creerse, Borges proporciona un dato no del todo fácil de verificar, pero que, en todo caso, no corresponde a la categoría de lo apócrifo: existen, en verdad, dos versiones de la obra de Liddell Hart y cada una tiene un título diferente, *The Real War* era el de la primera edición, de 1930 y *A History of The World War* el de la segunda, de 1934 (título citado por Borges en *El Hogar*[66]). El título del cuento es, entonces, una variante del segundo a lo cual debe agregarse que Borges adoptó la costumbre de llamar a las "guerras mundiales", "guerras europeas". ¿Puede considerarse esta referencia como apócrifa ? Podemos, en todo caso, tomarla por un enigma dirigido al lector puesto que el párrafo al que se refiere "El jardín de senderos que se bifurcan" no se encuentra en la página 252 de la segunda edición, (cuyo título presenta más similitudes con aquel citado en el texto) sino en la correspondiente a la primera[67]. Según Liddell Hart, el retraso señalado por el narrador de Borges como poco significativo no es, efectivamente, la causa del fracaso de la ofensiva; este retraso no difiere el ataque del 24 al 29 junio (como lo afirma el narrador de Borges), sino del 29 de junio al 1ero de julio, el 24 es el día en que la artillería abre el fuego sobre el enemigo[68].

66 "*Europe in arms* de Liddell Hart", *El Hogar* 30/4/1937: 30; en "Edward Kasner and James Newman: Mathematics and the imagination", *Sur* 73(10/1940): 85–86, lo cita bajo el nombre de: *Historia de la guerra de 1914–1918.* En ambas notas, la obra de Liddell Hart es presentada como una de las que más relee, junto con el *Diccionario de la filosofía* de Mauthner (las demás obras varían de una nota a otra).

67 En el capítulo V, "The Dog-Fall", scene 3: "The Somme Offensive", 216–267.

68 La Somme fue para la Entente lo que Verdun para los alemanes, es decir, el más importante intento de romper el frente enemigo ; en ambos casos, las ofensivas fueron un fracaso.

El relato de Borges no propone un paralelismo entre las dos guerras sino una lectura de diferentes formas de la Historia. El nombre de Liddell Hart introduce una interpretación militar de los acontecimientos contemporáneos aunque el texto recuerde que no era sino un capitán. Por un lado, porque su efímera participación en la ofensiva de la Somme parece haber marcado el comienzo de su carrera como estratega militar, por otro, porque en 1937–38, había sido enrolado por el ministro de guerra como consejero no oficial. Liddell Hart propone entonces una serie de reformas destinadas a reorganizar la armada británica que el alto mando no tiene en cuenta sino parcialmente. Su influencia y sus propuestas fueron discutidas y se le atribuyó el fracaso de la armada británica en 1940, razón por la que fue descartado del poder durante la guerra. Sus tácticas militares habrían, sin embargo, sido adoptadas por el enemigo victorioso, al menos es lo que declaran los generales de Hitler después de la guerra en *The Other Side of the Hill* (1948, llamado más tarde *The German Generals Talk)*. En 1940, Inglaterra abandona la idea de una guerra defensiva, posición defendida por Liddell Hart hasta marzo de 1940. En la primavera, se opone a una ofensiva aliada porque es partidario de esperar, única estrategia coherente, según él, dada la coyuntura. El desarrollo de los acontecientos parece haberle dado la razón.

Borges escribe “El jardín de senderos que se bifurcan” en el momento más sombrío para los enemigos del nazismo, es decir, en 1941/1942 cuando la Alemania nacionalsocialista parece invencible, antes del gran giro que se produce a fines de 1942 (Stalingrad esencialmente, pero también El Alamein). El encadenamiento de victorias del Eje sumió a la comunidad antifascista internacional en un Estado de desesperación: en el verano de 1940, París es invadida: el 14 de junio es aquel día que Borges presenta al final de la guerra, en “Anotación al 23 de agosto de 1944”, como “el perfecto y detestado reverso del 23 de agosto [1944]”. El 24 de junio de 1940 marca el fin oficial de la segunda etapa de la Campaña Occidental del Tercer Reich, la ocupación de Francia. Entre el 20 de mayo y el 1ero de junio de 1941, los alemanes ocupan Creta. 1940–1941 son los años de la “batalla de Inglaterra”. La desesperanza que se observa en los escritos personales de la mayor parte de los escritores antifascistas en estos años aparece rara vez en aquellos

destinados a una publicación inmediata: mientras el ejército alemán y el régimen nacionalsocialista parecen imposibles de vencer, la literatura y el cine se orientan más que nunca hacia la transmisión de un mensaje de esperanza, reforzado por la idea de una victoria ulterior, expresados sin ambigüedades (en cuanto a las intenciones). Los films y los relatos antifascistas concentraron sus esfuerzos en mostrar la necesidad de una intervención y de una toma de posición por parte de las naciones que aún no estaban involucradas en el conflicto.

Entre los procedimientos que usa Borges para lograr que la ficción recupere su poder sobre la realidad se encuentra la superposición de varios narradores, que permite evitar la presentación de los aliados como participantes inmaculados y de los enemigos como amantes de la barbarie. Lo encontramos en sus relatos más controvertidos del período, "Deutsches Requiem" y "El jardín de senderos que se bifurcan". En este último, se puede considerar que hay tres narradores: el primero es el que presenta el manuscrito de Yu Tsun, el segundo es Yu Tsun y el tercero el Editor de la única nota a pie de página, que puede ser identificado al primer narrador o no, dado el carácter ambiguo de la palabra "editor" (como en "Deutsches Requiem", tal como lo desarrollo en *Demasiado tarde para perder*). Esta identificación voluntaria entre lo que llamamos "primer narrador" (porque es el primero en aparecer en el relato y porque tendría a cargo los elementos paratextuales) y editor es uno de los procedimientos mediante los cuales Borges ficcionalizó sus concepciones y maniobras editoriales (Louis 1997, 1999b, 1999c), procedimientos que provocan efectos de sentido destinados a explicitar la relación que la literatura matiene con la realidad.

Desde el primer párrafo, el "primer narrador" presenta la ficción como un territorio de cuestionamiento de la historia. El lector espera que el manuscrito de Yu Tsun le revele un secreto, pero éste se presentará, no bajo la forma de una solución sino de un enigma, mientras el personaje lo descifra creando otro que contiene un secreto de espionaje. Al comienzo del texto, antes de lanzarse en esta aventura, Yu Tsun llama a Runeberg, su cómplice, pero cuando responde Richard Madden

escribe: "Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado (1)"[69]. Y el Editor agrega en su nota:

> Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener alias Viktor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Éste, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte. –(Nota del Editor). (110)

La intervención del Editor trata de descartar toda sospecha de crimen injustificado del lado inglés y de presentar la muerte de Runeberg como un acto de defensa personal, lo que se opone al crimen cometido más tarde por Yu Tsun para el cual éste utiliza el verbo "matar" (126). Richard Madden, en cambio, arresta a Yu Tsun, quien, tras un juicio, es condenado a la horca. En otras palabras: algunos asesinan, otros hacen justicia. Pero unos y otros presentan sus actos de tal manera que el lector duda de su legitimidad: el Editor usa expresiones rebuscadas y artificiales y cree necesario intervenir cuando Yu Tsun afirma que Runeberg fue asesinado. En cuanto a Yu Tsun, describe su propio acto como abominable, tal como lo hace Otto Dietrich zur Linde en "Deutsches Requiem"[70]. Aquí, Borges retoma un tema que marcó el cine hollywoodense del período intervencionista. Si cuando Bogart mata a los sobrevivientes del avión alemán que están ahora sin defensa y a su merced en *A passage to Marseilles*, la censura reaccionó violentamente, ¿qué puede decirse de los prisioneros absurdamente liberados por los resistentes en *To have and have not?* Resultaba imposible proponer una imagen de los aliados según la cual éstos cometieran actos *contra la naturaleza humana* si se quería mantener la división que justificaba de por sí la participación en la guerra.

Son raras las películas del período que plantearon el problema a partir de una perspectiva diferente, pero, entre aquellas que lo hicieron, hay que señalar la extraordinaria *The Life and Death of Colonel Blimp* de Micheal Powell, un film controvertido que suscitó la desconfianza de los censores porque si bien reenvíaba a la cuestión de los actos contrarios a la ética y la legislación de la guerra, no propone una verdadera

69 *Ficciones* 1944: 110.
70 *El Aleph* 1949: 126.

resolución, al menos, no otra que la constatación que frente al nazismo es necesario abandonar toda regla de combate y toda forma de respeto por el enemigo[71]. La otra cara del sacrificio *del otro* en Borges, asimilado a una forma de justicia, sería el sacrificio personal de los personajes. Una vez más, observamos en su literatura una superposición de valores a menudo disociados, puesto que víctima y victimario participan del *sacrificio*. Las víctimas lo hacen porque no tienen otro remedio y sin que sea su elección aunque en el caso de Stephen Albert, las últimas palabras del personaje permiten dudar de ello:

> – En todos, articulé no sin un temblor yo agardezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.
> – No en todos, murmuró con una sonrisa. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.
> (*Ficciones* 1944: 125)

En cuanto a los verdugos, también realizan un sacrificio, puesto que *comparten* con sus víctimas: existe, entre ellos, una "consanguinidad" que no pertenece al orden de la raza ni al de la patria ni al de la lengua. Esta "consanguinidad" es evidente en el caso de Yu Tsun como en el de "Deutsches Requiem" puesto que el conocimiento exaustivo que Otto tiene de la obra de David Jerusalem (cuyo carácter imaginario es subrayado por el editor) prueba su identificación con la víctima (87–88). Estos textos ponen en escena situaciones en las que víctimas y verdugos actúan como enemigos. Con todo, es el Estado el que establece fronteras que los define como tales. Los verdugos tienden hacia una identificación especular porque, en la medida en que se trata de relatos hechos por los verdugos (los narradores segundos), poco se dice del modo en que las víctimas perciben a sus verdugos.

El sacrificio no aparece como territorio exclusivo de las víctimas o los héroes sino como lo propio de los verdugos (en su versión de los

71 Michael Powell, The Archers (Micheal Powell, Emeric Pressburger), Inglaterra, 1943. Estas divisiones siguen siendo una marca del cine que trata de la Segunda Guerra Mundial, incluso del cine ruso (por ejemplo, *La infancia de Ivan* de Andrei Tarkovsky, *Venga y vea* de Elem Klimov). *Ivanovo detstvo*, Andrej Tarkovsky, Mosfilm, 1962; *Idi i smotri*, Elem Klimov, Belarusfilm/Mosfilm/Sovexportfilm, 1985.

hechos). Es en el caso de Kilpatrick y de su descendiente porque, al final del relato, cuando Ryan comprende la verdad y tiene que elegir entre revelarla o no, decide no hacerlo y escribir un libro dedicado a cantar la gloria de su ancestro[72]. Este final (que no se encuentra en la versión de *Sur y* que aparece solamente en *Ficciones*), aporta la novedad de un conflicto del descendiente del falso héroe, así como la justificación de su decisión, presentada como un resultado natural de la impresión de haber sido previsto por la trama de Nolan. Ryan cree comprendrer que Nolan construyó una trama deliberadamente articial, de manera que el doble enigma pueda ser descifrado en el futuro. El lector (Ryan, en este caso) debe, por lo tanto, empezar por percibir la existencia de un enigma para poder resolverlo. No obstante, de que Nolan haya podido prever que alguien descifraría su doble enigma en el futuro no se deduce necesariamente que haya deseado que la verdad no sea revelada. En el momento de la acción, la figura heroica de Kilpatrick servía a la causa irlandesa, pero nada prueba que más tarde, cuando todo ello perteneciera al pasado, Nolan no habría deseado que la verdad se conociera.

Al pretender actuar de acuerdo con la trama de Nolan, Ryan logra salvaguardar el estatuto heroico de su ancestro y afirmar su pertenencia a una familia de héroes. Evita destruir el aura mítica que rodea al héroe de una lucha que aún no ha terminado cuando escribe (la actión está situada en 1824, la fecha de escritura del texto es 1944). Ryan quiere escribir una biografía del héroe y considera prioritarios el sacrificio final de Kilpatrick y su fama. Sin embargo, este sacrificio que lleva a cabo el traidor consiste, simplemente, en que, una vez descubierto, Kilpatrick pide que se lo mate de modo a que su muerte no perjudique a su patria, esa misma patria que traicionó. El heroísmo de Kilpatrick viene tal vez de ese gesto y del hecho que se presta al juego de una ficcón comunitaria que lo convierte en un instrumento de la emancipación de su patria (son las palabras del narrador, 159). El autor de esta ficción (Nolan, el que codifica, el que escribe) se erige en otro, en héroe de la construcción ficcional. Del mismo modo, por perpetrar la trama de Nolan, Ryan se inscribe tanto en la tradición heroica de su ancestro como en la de aquél, a la vez que elimina la competencia que Nolan representa en el terreno

72 *Ficciones* 1944: 160.

de la invención de tramas ficcionales. Y puesto que Ryan prefiere la biografía (casi hagiográfica) a las tramas que contienen un enigma, invita a realizar futuros desciframientos de la de Nolan, perpetuando así su ficción.

“Tema del traidor y del héroe” muestra que, cuando no se puede ser un héroe, la ficción permite tomar la apariencia de uno. En el Yu Tsun de “El jardín de senderos que se bifurcan” encontramos la misma superposición de traidor y héroe, pero, sobre todo, la vocación de codificación y desciframiento en el marco de un conflicto armado. Yu Tsun es un chino que hace espionaje a cuenta de Alemania, en Inglaterra, y que busca transmitir informaciones secretas. Cuando es descubierto, concibe un enigma capaz de vehicular esas informaciones de modo que el Jefe alemán pueda descifrarlo. Aquí encontramos algunos elementos que aparecerán más tarde en “Tema del traidor y del héroe” y “La muerte y la brújula”. En primer lugar, la diferencia entre percibir la existencia de un enigma bajo acontecimientos banales, luego el hecho que este enigma esté destinado a una persona en particular, finalmente, la presencia de la prensa que aparece como el instrumento privilegiado para la difusión de este enigma que se manifiesta en el ámbito de lo público para ser comprendido en el de lo privado.

Porque, ¿de qué otro modo pude haber sabido el Jefe que Yu Tsun asesinó al sinólogo Stephen Albert ? Antes de concebir su plan, en el comienzo del texto, el personaje subraya el papel de los diarios como vehiculos involuntarios de los mensajes codificados[73]. Sin embargo, si el personaje se refiere a los diarios, es para marcar la publicación *simultánea* de las dos noticias –el bombardeo de Albert y el asesinato de Stephen Albert:

> Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido Yu Tsun (126).

73 *Ficciones* 1944: 111.

Si Yu Tsun dice la verdad, ¿de qué modo la información codificada franquéo “el estrépito de la guerra” (126)? ¿Yu Tsun, venció realmente ? El párrafo que introduce su manuscrito nos informa que la versión oficial no hace siquiera referencia a una ofensiva alemana sino que afirma que la británica contra la línea Serre-Montauban se retrasó por la lluvia. Si comparamos el comienzo con el final del relato, el lector no puede sino dudar de la victoria de Yu Tsun y del primer narrador quien afirma que la versión de Yu Tsun “…arroja una insospechada luz sobre el caso” (109). A una versión oficial (la de Liddell Hart) se superpone la de Yu Tsun, apoyada por el primer narrador; pero todo induce a creer, al final del relato, que esta última no permite tampoco reconstruir los acontecimientos. ¿Cuáles serían entonces las consecuencias para el personaje si la ofensiva alemana no hubiera dado la victoria a los alemanes?

Yu Tsun se encuentra en el cruce de tres concepciones de la identidad nacional. La primera es aquella que la define en función de las fronteras geopolíticas, según el proyecto de los Estados modernos, de las Naciones. En el cuento, se enfrentan Inglaterra y Francia contra Alemania, imponiendo una división del mundo a la que los personajes no pueden sustraerse en el momento de actuar. La segunda concepción es aquella que identifica la identidad nacional con la raza, cuya actualidad (en Europa y en Oriente) no es necesario subrayar en 1940. Yu Tsun afirma que se trata de demostrar al Jefe alemán (a quien desprecia) que los chinos no son una raza inferior y que los alemanes pueden deberles una victoria (112). La idea de cometer un acto abominable para salvar el honor de su raza y de sus antepasados refuerza la identificación que se establece entre Yu Tsun y Stephen Albert porque, al descifrar el enigma de la novela *El Jardín de senderos que se bifurcan*, Stephen Albert restituye el honor de Ts’ui Pên. La tercera concepción de la identidad nacional es aquella que podemos llamar de las “patrias culturales”, dibujadas a partir de apropiaciones que van más allá de las fronteras geográficas de los Estados modernos, de las lenguas y las razas. Yu Tsun y Stephen Albert establecen una relación a la vez especular y complementaria puesto que el primero era profesor de inglés en China y el segundo es un sinólogo inglés. Pero una parte de la eficacia del texto viene del hecho que cada uno de los personajes se encuentra en

el cruce de estas tres concepciones de la identidad nacional –Yu Tsun, Stephen Albert y Richard Madden (que es un irlandés al servicio de Inglaterra, lo que vuelve su posición sospechosa y ambigua según Yu Tsun) (110). Cada uno de ellos tiene una patria de nacimiento y una de adopción, razón por la cual aparecen como héroes y como traidores a la vez. Después de todo, es una cuestión de punto de vista: Yu Tsun merece el rango de héroe en Alemania, pero es un traidor a su propia genealogía y, al mismo tiempo, un héroe para los de su raza, puesto que ha probado la importancia que pueden tener los actos de un chino en la Guerra Mundial. En cuanto a Stephen Albert, por su participación pasiva en su propio asesinato y su pasión por la China, ¿puede ser considerado un traidor a Inglaterra? La cuestión queda en suspenso.

El relato pone en escena el conflicto creado por la cohabitación violenta de estas tres concepciones de la identidad nacional y las lealtades y las traiciones que suscita. Pero sin encarnarlas en personajes diferentes: las tres se manifiestan en cada uno de los personajes y éstos deben actuar atravesados por ellas. Por eso, el lector tiene la impresión de encontrarse frente a un destino trágico mientras que los personajes (como los narradores de Borges) realizan elecciones drásticas que acarrean duras consecuencias. Sangre, lengua, patria. ¿Qué ocurre cuando cada uno de estos componentes pertenece a instancias políticas diferentes que están en conflicto ? Dicho de otro modo, ¿qué sucede cuando las herencias de la sangre, de la lengua y del lugar de nacimiento no corresponden a una única Nación tal como es definida en lo político ? La cuestión no puede sino causar inquietud cuando se está en medio de un conflicto armado internacional que fue provocado por una nación que proclama la existencia de una identificación irremediable entre las tres, sobre todo, porque no es la única en reivindicar semejante concepción. En su búsqueda de una identidad (literaria) que se proyecte más allá de nacionalismo, que emprendió hacia el final de los años 1920, Borges llega a una definición puramente contextual: incorpora a su textualidad una serie de elementos que su época considera "nacionales" para insertarlos en tramas cuyo reenvío a lo real es particularmente obscuro para sus contemporáneos, puesto que plantea las relaciones entre literatura y realidad bajo forma de enigma. En el marco temporal de la acción, la Primera Guerra Mundial, que el segundo narrador sea chino reactualiza el conflicto contemporáneo de la escritura del texto,

dado que la narración sugiere que la “identidad racial” juega un papel en la distribución de las alianzas. Si entra en competencia con las dos otras formas (“la identidad de Estado” y “la identidad cultural”) esta “identidad racial” no deja de estar en el origen del gesto de Yu Tsun. Respecto de la “realidad contemporánea”, puede aparecer como una reivindicación de la raza china, lo cual, sin embargo, no cambia el hecho que en el origen del asesinato se encuentran consideraciones de tipo racial y que éstas transforman a Stephen Albert en víctima. Si los Estados se imponen, el texto sugiere que son principios de orden racista los que determinan las alianzas: en el marco de la Segunda Guerra Mundial, víctima y verdugo (el inglés y el chino, el irlandés y el inglés) pertenencen al mismo campo.

El relato se cierra con una oposición entre éxito y fracaso:

> El jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de se nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio (126).

Aparentemente Yu Tsun realizó la misión que él mismo se impuso en función de un conflicto geopolítico. Con todo, el personaje reenvía a lo que el Estado no puede saber, su traición de aquel que descifró otro enigma, el de su ancestro Ts’ui Pên, que funciona a partir de un principio opuesto al de Yu Tsun. En efecto, el enigma del libro de Ts’ui Pên consiste en ocultar una palabra (el tiempo) como en algunas adivinanzas, mientras que el secreto que Yu Tsun debe transmitir más allá de las fronteras de la guerra es una palabra (un nombre). Aquello que debe ser descifrado tiene la forma opuesta: para uno, se trata de ocultar una palabra poniéndola en valor de modo indirecto, para el otro, de transmitir un nombre alrededor del cual se teje un enigma. Empero el gesto de descifrar concierne la constitución del enigma. Si el destino de Yu Tsun parece haberle sido impuesto como una suerte de fatalidad, no puede negarse, sin embargo, que fue él quien concibió esa trama aunque a partir de una situación (la guerra) sobre la que no tiene un poder de decisión. Si puede aparecer frente al Estado como un instrumento, el personaje se rebela contra este estatuto para tratar de imponer su elección. Sin embargo, en el momento de superponer su propia trama

a la del Estado, el personaje queda entrampado. Primero, porque para salvar el honor de su raza debe asesinar al hombre que puede salvar el honor de su genealogía. Luego, porque como el lector es inducido a dudar de su versión, el asesinato de Stephen Albert parece inútil. Y si Yu Tsun afirma que él y los alemanes han vencido, es porque ello podría justificar su gesto que, por otra parte, describe él mismo como abominable y atroz. Los dos sacrificios serían inútiles, la muerte de Stephen Albert y la necesidad que se impone Yu Tsun de matarlo (y, por lo tanto, su propia muerte también lo sería).

"El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado" (114). En el momento en que Yu Tsun escribe, los acontecimientos pertenecen efectivamente al pasado y son irrevocables. Sin embargo, esta afirmación aparece en el relato cuando emprende una tarea de la que el lector ignora aún los detalles. Así, el desfazaje que se establece entre el momento de la escritura del texto en la ficción y el desarrollo de los acontecimientos no hace sino acentuar la voluntad de Yu Tsun de presentar su comportamiento como una fatalidad irrevocable, algo que refuerza la idea de un sacrificio que hubiera, al menos, llevado a un éxito con relación a los Estados en guerra. Si esta necesidad de sacrificio es glorificada en numerosos relatos y films del período, es porque el sacrificio útil introduce una dimensión particular: produce héroes que todos podemos admirar y honrar, tiene por objetivo suscitar la satisfacción del espectador. Una placa conmemorativa de la Rue de Ménilmontant, frente al número 68, pone en evidencia (como muchas otras) la trascendencia de semejante noción: "A la memoria / de los HÉROES CAÍDOS / el 23 de agosto de 1944 / en el ATAQUE VICTORIOSO / de los TRENES NAZIS / BOLTZ François 38 años / GODEFRAY Louis 53 años / ADJEMAN 50 años / y dos patriotas desconocidos / Gloria inmortal a estos valientes / MUERTOS pour FRANCIA". Sin el adjetivo "victorioso", estaríamos del lado del mantenimiento de la memoria y del homenaje, esta palabra introduce un sentimiento reconfortante, la impresión de que estas vidas no se han perdido inútilmente sino para permitir la victoria, lo que no puede sino crear, en quienes leen la placa, un sentimiento de gratitud que puede llevar eventualmente a la imitación. Porque el sacrificio útil transforma el homenaje en pedagogía (y a veces en propaganda) y tiene que ver

con el Estado. Cuando sus efectos no son inmediatos, a menudo son los narradores quienes subrayan el modo en que el sacrificio contribuyó a la victoria. Pero, en "El jardín de senderos que se bifurcan", contrariamente a lo que afirma Yu Tsun, nadie es victorioso, ni los personajes, ni los Estados, ni la raza.

Salidas chinas

La elección de Inglaterra y de la cultura china en "El jardín de senderos que se bifurcan" puede leerse en el contexto del conflicto armado, pero también dentro del marco del proyecto borgesiano de creación de una literatura nacional de género fantástico –sin que ninguna de estas lecturas excluya a la otra, puesto que, como hemos dicho, la estética de Borges tiende hacia una integración y una funcionalidad múltiple de los recursos.

Hacia el final de los años 1930, Borges dedica varias notas de *El Hogar* a las traducciones de novelas orientales hechas en Europa. En "*El sueño del aposento rojo*, de Tsao Hsue Kin"[74], recuerda la conquista del imperio chino por los manchúes (1645) y el modo en que los vencedores se dejaron fascinar por la cultura de los vencidos y la adoptaron, época en que se publica el libro de Tsao Hsue Kin. Aquí, Borges subraya el *efecto fantástico* de ciertos fragmentos de relatos, que explota, un poco más tarde, en la *Antología de la literatura fantástica* publicada en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en 1940. "*Chinese Fairy and Folk Tales*, traducidos por Wolfram Eberhard"[75] retoma la reflexión sobre el género de este tipo de relatos, para discriminarlo de la categoría de "cuento de hadas" y proponer el deslizamiento de un género a otro, algo que también puede verse también en la *Antología de la literatura fantástica* (donde incorpora un relato de la antología de Wilhelm, usada como punto de comparación con la de Eberhard, "La secta del loto blanco", de *Chinesische Volksmaerchen*). En "Shi Nai An: *Die Raeuber vom Liang Schan Moor*", luego de haber

74 *El Hogar* 19/11/1937: 24.
75 *El Hogar* 4/2/1938: 28.

recordado que al comienzo del siglo XIII el Imperio Chino fue arrasado por los mongoles y que uno de los efectos de aquella devastación fue la aparición del teatro y la novela en la literatura, Borges afirma que los períodos de censura y dictadura son más favorables a la traducción que a la escritura, incluso a la traducción de obras provenientes de países enemigos. A este respecto, dice Borges que siete siglos más tarde, uno de los efectos laterales de la dictadura que domina al Imperio Alemán es la decadencia de las obras en lengua original y el éxito de las traducciones (como aquella sobre la que escribe). Luego (aunque en esta ocasión a propósito de literatura japonesa), Borges subraya en "*La historia de Genyi*, de Murasaki"[76], que la traducción del orientalista Arthur Waley no pone el acento sobre el carácter exótico de las historias sino sobre las pasiones de los personajes, transformándola en una obra psicológica escrita antes de que el género se desarrolle en Occidente. Se trata, sin embargo, de una obra más próxima al *behaviourism* americano que a la novela psicológica tradicional ya que no existe en ella un sistema de explicación del comportamiento. Además, si considera que esta obra es más compleja que las escritas en Europa durante la misma época, se debe a que el público al que estaba dirigida era más sutil.

Mediante una evaluación crítica de las traducciones de literatura china realizadas en los años 1930, Borges se acerca progresivamente a una definición de la especificidad de un género, el cuento fantástico, en el que está dando sus primeros pasos. El uso de una cultura extranjera, y de una zona de ésta generalmente ignorada o despreciada por los especialistas, es ante todo el de una mirada proyectada sobre lo extranjero, mediante la cual define los principios que van a regir la *Antología de la literatura fantástica* y, al mismo tiempo, su propia práctica. En China, según él, el género fantástico no tiene razón de ser puesto que todos los relatos son fantásticos en algún punto. Son precisamente esos "puntos", esos "momentos", esos fragmentos de textos los que producen un efecto fantástico y que, por lo tanto, figurarán en su antología[77]. De un modo

76 *El Hogar* 19/8/1938: 67.

77 Los textos chinos que figuran en la *Antología de la literatura fantástica* son los siguientes: del *Sueño del aposento rojo* de Tsao Hsue Kin, "El espejo de viento y luna" (89–90) ; del *Libro de Chaung Tzu* de Chuang Tzu "El sueño de la mariposa" (240) ; de Giles, "Una cita de *Confucianism and its Rivals* (240) ;

más general, el eje que organiza la compilación es la recuperación de fragmentos percibidos como fantásticos que provienen de textos generalmente clasificados en otros géneros y que la compilación transforma en textos autónomos[78]. Así, a una serie de obras filosóficas y místicas occidentales vienen a sumarse las chinas:

> Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*?[79]

Reencontramos aquí el procedimiento borgesiano que consiste en crear un género a partir de la puesta en contacto de elementos provenientes de géneros diferentes, a partir de una fragmentación de los textos. Este procedimiento explica la lectura que Borges propone de Poe y de Chesterton en "Nota sobre Chesterton"[80] puesto que afirma que el primero habría cultivado los "géneros puros", pero el segundo habría intentado combinar el policial con lo fantástico, explotanto las vacilaciones del lector en cuanto al tipo de relato con el que se encuentra. De donde, la superioridad de Chesterton[81].

De este modo, en el marco de la constitución de una literatura nacional, el género fantástico encarna la posibilidad de desplazar tanto el relato de costumbres como el exotismo. En Borges, a partir de estas consideraciones sobre las traducciones de literatura china, la mirada de lo fantástico va a reemplazar la mirada exótica que se proyecta sobre

de Richard Wilhlem, *Chinesische Volksmaerchen*, "La secta del loto blanco" (270–271); del *Rêve de la chambre rouge* de Tsao Hsue Kin, "Sueño infinito de Pao Yu" (276–277).

78 Louis 2001[a].

79 "Leslie D. Weatherhead: *After Death*", *Sur* 105(7/1943): 83–85.

80 *Los Anales de Buenos Aires* 20–22(10–12/1947): 49–52; *Otras inquisiciones* 1952.

81 Louis 1997: 282–285.

una cultura extranjera o sobre la propia. Borges usa este género a partir de comienzos de los años 1930 para llevar a cabo una revisión crítica y destructora de los principios estéticos que dominan, en esa época, la idea misma de literatura nacional, es decir, una concepción totalizante de la novela (que se basa en la existencia de una relación natural entre la realidad y la estructura de la novela) y el presupuesto que existe una relación inmediata entre realismo y realidad. Si ambos conceptos funcionan simultáneamente y producen un efecto de "naturalización" de las relaciones entre novela, realidad total (que la literatura debe descifrar) e identidad nacional, la escritura de Borges socava esos presupuestos estéticos, al proponer una poética en la cual la identidad nacional se inscribe de modo oblicuo respecto de las elecciones más frecuentes en la época.

La *Antología de la literatura fantástica* es, entonces, el revés de *El jardín de senderos que se bifurcan*, una obra colectiva que tendrá un éxito de público importante aunque haya sido discutida por los intelectuales contemporáneos de Borges (Caillois, por ejemplo[82]). El público, como diría Borges, se mostró más sutil que los especialistas puesto que la operación esencial de la *Antología* en el mercado fue la imposición de una nueva concepción de un género que correspondía a la práctica de los compiladores (y de otros escritores argentinos e hispano-americanos como María Luisa Bombal, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, José Bianco, aunque este último no haya terminado "Sombras suele vestir" a tiempo para ser incluido en la primera versión de la antología). Así se imponen el cuento y la idea según la cual éste puede encarnar la literatura nacional de un país. Contra la ecuación que asocia novela y realismo a literatura nacional, Borges apuesta a la posibilidad de asociar el cuento y lo fantástico al concepto de literatura nacional –y obtiene, a largo plazo, algo parecido a una victoria.

82 Caillois/Ocampo 1997: 114–115.

Demasiado tarde para perder (de la solidez de la ficción)

Desde su primera frase, “Mi nombre es Otto Dietrich zur Linde.”[1], el cuento “Deutsches Requiem” marca la imposiblidad de identificar al narrador con el sujeto Borges. En la segunda frase, el primer narrador es introducido bajo el nombre de “Editor”, mediante una nota al pie de página. Contrariamente al de “El jardín de senderos que se bifurcan”, el primer narrador de “Deutsches Requiem” no presenta el relato de Otto, pero los textos comparten la puesta en escena de las confesiones de narradores-personajes que han sido juzgados y condenados a muerte, Yu Tsun por espionaje y por el asesinato de Stephen Albert y Otto por sus crímenes como responsable del campo de Tarnowitz[2]. Yu Tsun y Otto son culpables ante la ley y sus discursos se presentan, en un primer momento, como un intento de explicación de sus actos. En el caso de Yu Tsun, el primer narrador afirma que se trata de un manuscrito, en el de Otto, una serie de elementos inducen a creerlo. En efecto, Otto, que se negó a defenderse durante su juicio bajo el pretexto de que ello “hubiera entorpecido el dictamen y hubiera parecido una cobardía” (84), pone en escena un relato de su propia biografía durante la noche que precede a su ejecución. Sus memorias aparecen como un texto escrito, en parte, porque están enmarcadas por tres elementos, el título, el epígrafe y las notas al pie de página firmadas por el editor (páginas 83, 86, 88–89), lo que las distingue de la del cuarto párrafo, página 85, que no puede sino ser de Otto. Si se está de acuerdo con que el título y el epígrafe del relato pueden ser atribuidos al primer narrador (en la versión publicada en *Sur* el título se encuentra entre comillas), no puede negarse que el personaje también podría ser su autor.

1 *El Aleph* 1949: 83.

2 Ciudad del distrito de Katowitz, Alta Silesia, fue parte del territorio alemán hasta la primera guera, y fue anexado durante la segunda.

Las notas acentúan el carácter ficcional de la "autobiografía" de Otto, y dificultan el establecimiento de un pacto de credibilidad entre el segundo narrador (Otto) y el lector. Al poner frente a frente estas dos instancias narrativas, se impide toda identificación del discurso de uno de los dos narradores con una verdad, aunque las instancias paratextuales mediante las cuales se manifiesta el primer narrador nos inclinen a creerle (el paratexto es a menudo considerado como una autoridad). El efecto de distancia creado por las notas se ve reforzado porque Otto tiene una retórica calculada, pero al usarla para expresar sus ideas, esa retórica se convierte, gracias a la presencia de un narrador-primero-editor, en un objeto que expresa la ideología de Otto. Por ello, uno de los efectos más inquietantes del texto es postular la existencia de una "ética nazi" –lo que no equivale a decir que propone considerar los crímenes nazis como éticos: "Deutsches Requiem" sostiene que el régimen nazi no es una mera encarnación de la barbarie o de la negación de la humanidad, sino que se basa en una filosofía y en una ideololgía precisas. Por ello, el cuento anticipa una serie de interpretaciones modernas del fenómeno que, como el texto de Borges, no constituyen defensas del nazismo (para empezar, Zeev Sternhell, luego los trabajos de Éric Michaud y de Claudia Koonz), pero que no le niegan sus estatuto en tanto fenómeno cultural. "El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo." (87) afirma Otto.

¿Qué cuenta Otto? No mucho, en verdad. En todo caso, en lo que respecta a los acontecimientos que marcaron su vida, desarrolla sus estados de ánimo y describe sus sentimientos, pero su relato contiene pocos actos. También en ésto sus confesiones se diferencian del discurso de un juicio porque éste concierne a los actos y demanda declaraciones orales (que el personaje se niega a hacer), mientras que el texto escrito trata de lo que suele llamarse "interioridad del personaje". Cuando se refiere a los acontecimientos como la tortura, si creemos en lo que dice el editor, no nos cuenta toda la verdad, lo que quiere decir también que nada de lo que escribe puede incriminarlo, que su texto no puede ser utilizado para probar su culpabilidad, tan evasivo como es. Si se trata de confesiones, es más bien en el sentido de Rousseau porque, a pesar de cierta toma de distancia del personaje-narrador, que atenúa la puesta en escena romántica del yo, el texto no evoca en nada la confesión de un culpable.

La primera función de las cuatro notas del editor es entonces poner en posición al primer narrador, e inducir al lector a tomar cierta distancia respecto de las confesiones de Otto. Tres de entre ellas cuestionan de manera directa sus afirmaciones. La primera (página 83) señala que Otto ha omitido el nombre de uno de sus ancestros, el más célebre de ellos, Johannes Forkel, teólogo y hebraísta, omisión considerada significativa por el primer narrador, tal vez porque Johannes Forkel encarna una gloria no militar, contrariamente a sus otros antepasados y, tal vez, también, porque se había dedicado al estudio de dos disciplinas que Otto desprecia. En la segunda, el editor agrega un breve comentario cuando Otto dice haber sido herido en Tilsit: "Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves. (Nota del editor)" (86). Su intervención insinúa que Otto no dice toda la verdad sobre sus heridas, impresión reforzada por el comentario evasivo del personaje quien agrega inmediatamente después: "Símbolo de mi vano destino, dormía en el reborde de la ventana un gato enorme y fofo." (86) El lector es, también en este momento, llevado por el primer narrador al terreno de la suspición y de la deducción especulativa, sugiriendo que Otto se ha vuelto impotente. La cuarta nota, es aquella en la que el editor se implica más:

> Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos; entre ellos, la pianista Emma Rosenzweig. 'David Jerusalem' es tal vez un símbolo de varios individuos. Nos dicen que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fué herido en Tilsit. (Nota del editor.) (89)

Fuera de los elementos dudosos del relato de Otto que señala, el primer narrador pone aquí en evidencia la diferencia entre lo falso y lo simbólico: su comentario equivale a afirmar simutáneamente que David Jerusalem no ha existido (dato confirmado por la lectura de Soergel)[3] y que Otto es, a pesar de ello, un torturador. Reenvía, además, a la identificación entre verdugo y víctima que el personaje intenta imponer:

3 No se encuentra, en efecto, el nombre de David Jerusalem en Soergel 1934.

> Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fué para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fuí implacable. (89)

Un poco después, Otto retoma ese movimiento para explicar la significación histórica del nazismo para Europa:

> El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada. Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: Tú eres aquel hombre. (91)

Como el David bíblico alude al David Jerusalem del relato, el texto pone en escena la voluntad de Otto de marcar la existencia de una relación de identidad entre él y su víctima.

Por lo tanto, no puede decirse que, a un nivel estilístico, el primer narrador contradiga a Otto, pero señala lo que Hercule Poirot llamaría "reticencias" de su manuscrito. El primer narrador aparece como alguien que no contradice abiertamente la versión del autor sino que se manifiesta explícitamente para señalar zonas oscuras, olvidos, imprecisiones, modo en que se apropia el relato, orientando al lector hacia una lectura simbólica del texto de Otto y hacia una interpretación de la que puede decirse, en oposición a la perspectiva del ya citado Julius Evola, que no cuestiona el carácter verosímil del manuscrito sino su autenticidad. A partir de esta actitud, el primer narrador trata de otorgar al relato de Otto una dimensión simbólica que excluye las categorías de lo falso y lo verdadero y, así, quita al manuscrito de Otto su valor de documento para usarlo de un modo simbólico, siguiendo el movimiento que se observa a propósito de las fotos de los campos y cuestionando de este modo la pertenencia del relato a la ficción[4].

"Deutsches Requiem" no es un documento sino un texto ficcional por lo que la puesta en escena de la transformación del documento en símbolo aparece como uno de los efectos ideológicos del texto, como un gesto que tiene que ver con la lectura y la ficción y no como un expresión

4 Chéroux 2000: 11–21.

de la verdad histórica. Aquel gesto (que corresponde al de los aliados en el momento de la victoria) es presentado en "Deutsches Requiem" como específico de los verdugos, puesto que para Otto, David Jerusalem no es un hombre destruido por la tortura, una víctima que existió sino una parte de él mismo que debe destruir (ver cita anterior). Este uso simbólico de las víctimas tiene consecuencias drásticas puesto que desconoce y minimiza su destrucción. Al borrar la distancia que existe entre una víctima y su verdugo, se hace desaparecer también aquello que los separa y define. Si en el cine de Hollywood de este período, las víctimas son a menudo presentadas como individuos que se encuentran ante una elección –que podríamos llamar *la elección de lo humano*–, el relato de Borges subraya el uso ideológico de esta noción: Otto es aquel que *decidió* – entrar en el partido, aplicar ciertos métodos de tortura, destruir a David Jerusalem y transformarlo en símbolo. Eligió, aunque presente su elección como un deber. David Jerusalem no tiene sino la elección de matarse, aunque ni siquiera esto es seguro, puesto que se ha vuelto loco como consecuencia de las torturas que Otto le inflige: "A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943, logró darse muerte." (88)

Las letras armadas

La primera publicación de "Deutsches Requiem" en la revista *Sur* se hace en febrero de 1946. El 20 de octubre de 1945, ha empezado el juicio de Nuremberg en Alemania (que terminará el 1ro de octubre de 1946) y cuya base fueron los documentos reunidos por la acusación bajo el título de *Nazi Conspiracy and Aggression. Office of United States Chief of Counsel for Prosecution of Axis Criminality.* Paralelamente, numerosos juicios contra los responsables de los campos de exterminación, concentración y trabajo tuvieron lugar en los países que habían sido ocupados, los cuales, a menudo, desembocaron en ejecuciones capitales. A pesar de su carácter político, la repercusión de los procesos de Nuremberg ante el público provino en gran medida de la difusión de informaciones sobre los campos. Si al comienzo de su apertura la prensa no manifestó sino poco interés por su liberación, en parte por razones de censura, a partir de abril y mayo de 1945, se asiste a un verdadero

bombardeo de imágenes provenientes de los campos que tuvieron un impacto considerable en la opinión pública[5]. En Nuremberg, por primera vez, se escucharon testimonios que fueron reproducidos por la prensa mundial y se presentaron fotografías, tomadas por los alemanes y los aliados, que fueron difundidas y jugaron un papel esencial como prueba[6].

En Argentina, una parte importante de la prensa propuso una crónica minuciosa del juicio de Nuremberg que compartió los titulares con las noticias sobre los conflictos crecientes entre los aliados y la política interior del país. En 1946, el presente está hecho, en Argentina, de una articulación de acontecimientos extranjeros y argentinos. Los textos sobre el juicio conviven con los que relatan la jornada del 17 de octubre, el cierre de la campaña presidencial y el triunfo de Perón el 24 de febrero de 1946, así como la publicación del *Libro azul*, informe hecho en Washington con el objetivo de probar que Argentina se había vuelto un sitio de implantación del poder nazi. Según Newton, *El libro azul* jugó un papel importante en la creación del mito del "cuarto Reich", pero fue, esencialmente, una operación de propaganda de los británicos al final de la guerra, creada con un doble objetivo: hacer creer a los alemanes que el Reich planeaba abandonar a su pueblo para refugiarse en Argentina y dificultar las relaciones entre Estados Unidos y Argentina, en un momento en que los ingleses se veían imposibilitados de asegurar la dominación económica en el país, pero no estaban dispuestos a ceder su lugar[7]. La polarización de los medios se acentúa en Argentina, puesto que aquellos que siguen de cerca los juicios de Nuremberg son también los que se oponen a Perón, como *La Nación*, donde al entusiasmo por la última concentración de apoyo a Tamborini (candidato de la Unión Democrática), sigue el anuncio del triunfo aplastante del reciente Partido Laborista (Perón-Quijano)[8]. La simpatía de Perón por el fascismo

5 Chéroux 2001: 11–21.
6 Christian Delage in Chéroux 2001: 172–173.
7 Newton 1992: 23, 409–457.
8 Ante la consolidación del peronismo, la casi totalidad de los partidos políticos tradicionales (la *Unión Cívica Radical*, el *Partido Demócrata Progresista*, el *Partido Socialista*, el *Partido Comunista* y varias tendencias conservadoras) constituyeron un frente electoral, la *Unión Democrática*, que eligió como

italiano y el nazismo eran constantemente recordadas, lo que explica la publicación, en 1946, de una respuesta al *Libro azul*, bajo el título de *Libro azul y blanco*, atribuido al "Coronel Perón", cuya tapa representa la bandera argentina[9].

Hay aquí más que un paralelismo de orden temporal, los acontecimienots europeos y argentinos son demasiado contemporáneos. El presente argentino está, en ese momento, constituido por una dimensión temporal y geográfica. La campaña de Tamborini y Mosca se realiza en nombre de la defensa de la democracia, de los derechos cívicos y de la libertad, es decir, en favor de los valores por los cuales los aliados combatieron al fascismo y contra un peronismo percibido como un engendro hispanoamericano del nacional-socialismo, tal como lo muestra el slogan siguiente: "Aseguremos el triunfo Tamborini-Mosca y con ello la represión de los asaltantes nazis y la paz para los hogares argentinos." *(La Nación* 26/1/1946: 6). Como la Segunda Guerra Mundial, los juicios de Nuremberg se transformaron en una encrucijada nacional. Si apoyar la iniciativa aliada en Nuremberg implicaba condenar al nazismo, significaba también el rechazo de lo que era considerado por muchos como una forma autóctona de fascismo triunfante bajo la forma del peronismo. Por todas estas razones, los juicios de Nuremberg fueron, en Argentina, objeto de una recepción fuertemente politizada. Hablar de los juicios era una forma de hablar de la política interior argentina, en un contexto en que los acontecimientos extranjeros parecían dar la razón a los enemigos de Perón. Puede decirse que en Argentina los aliados perdieron la guerra.

El interés de Borges por hacer el retrato de un verdugo nazi parece haber sido vivido por sus contemporáneos como una de sus excentricidades de *enfant terrible* que siempre busca ir contra la corriente, o como un

candidatos a los radicales José Tamborini y Enrique Mosca. Fundado una semana después de la concentración del 17 de octubre de 1945 por un grupo de dirigentes obreros peronistas, el *Partido Laborista* fue disuelto después de las elecciones de 1946, y reemplazado primero por el *Partido Único de la Revolución Nacional*, y después, definitivamente, por el *Partido Peronista*.

9 Newton señala, sin embargo, que sus dos autores fueron Rodolfo Freude y Werner Könnecke (Newton 1992: 453).

ejercicio retórico mediante el cual respondía, a destiempo, a la necesidad de explicar el fenómeno del nazismo. Cuando en 1940 sus colegas se interesaron en el fenómeno y sus causas, Borges escribió sobre las consecuencias cotidianas de la existencia de germanófilos en Buenos Aires y, en 1945/46, cuando la suerte y la historia de las víctimas parecen haberse vuelto el centro del relato, tanto en el cine como en la literatura, Borges pone en escena su rechazo al nazismo mediante una ficción que da la palabra a un verdugo. En verdad, no fue el único en interesarse por los victimarios; si las fotos tomadas durante la liberación de los campos privilegian a las víctimas, algunos fotógrafos se interesan también en sus verdugos, como Lee Miller, para quien la fotografía parece haber constituido, en el contexto de la apertura de los campos, una prueba. Pero si las imágenes de los rescatados y los muertos nos parecen hablar por sí mismas (aunque no sea más que una ilusión), podemos preguntarnos qué tipo de pruebas son las fotos de los verdugos[10]. Si las fotos de las víctimas fueron objeto de una decontextualización a partir de la cual adquirieron una dimensión simbólica perdiendo por ello su valor histórico, ¿qué ocurrió con las de los verdugos? Decontextualizadas y privadas de una explicación verídica, no es seguro que hayan conservado el valor simbólico que tienen cuando quien las mira conoce el marco en el cual han sido realizadas y de quién son el retrato[11].

¿Por qué Borges hace el retrato de un verdugo nazi en un momento en que el presente se interesa más bien por la palabra de las víctimas ? Su gesto corresponde a un movimiento que se observa en la prensa, puesto que el discurso de los verdugos durante el proceso de Nuremberg resulta inquietante. Sin embargo, históricamente el destino de estos dos discursos será opuesto: el de las víctimas se desarrollará y el de los verdugos parece condenado a desaparecer, en parte, porque no habrá amnistía para los crímenes cometidos bajo el nazismo. Otra razón, que el texto de Borges problematiza, es la dificultad que encontrarán estos discursos para ubicarse dentro de la interpretación del nazismo difundida por los aliados a partir de su triunfo. La dinámica del juicio de Nuremberg no da lugar sino a un discurso del arrepentimiento en lo

10 Menzel in Chéroux 2001: 128–133.

11 Chéroux 2001: 170.

que respecta a los jerarcas alemanes, se abre a la confesión, marcada por una retórica cristiana (y quienes, como Speer, aceptan jugar este juego, salvarán su vida). Pero otros discursos desafían la capacidad de comprensión del fenómeno nazi que los aliados tenían por entonces, como el "testamento" dejado por Robert Ley, Jefe del frente de trabajo entre 1933 y 1945, que se suicida al comienzo del proceso, el 24 de octubre de 1945. Ley adopta una retórica apocalíptica cuya fuente evidente es la Biblia, llegando a parafrasear a Jesús. Nuestra cultura no puede asimilar su discurso al de un criminal de guerra, pero su proximidad con el de Otto zur Linde es innegable[12]: nuestro fin es el fin de todo, los acontecimientos son inteligibles a partir de una lógica divina, que permite acceder a la clave de la historia, al secreto que integra pasado, presente y futuro.

Inesperado, desasosegante, el discurso de los criminales nazis es ese objeto engimático hacia el cual se vuelve Borges para poner en escena la interpretación del fenómeno en el momento en que acaba de terminar la guerra. En "Deutsches Requiem", la confesión de Otto Dietrich está impregnada por una retórica apocalíptica, cuya fuente más evidente es la Biblia, al tiempo que el personaje afirma su odio al judaísmo y al cristianismo y propone una inversión de sus valores (como cuando propone considerar la piedad como un pecado, página 91). El discurso de Otto reenvía a un movimiento según el cual se toma prestada una tradición retórica para construir un orden de valores opuestos a aquellos hacia los que se orientaba esa tradición.

Si puede parecer contradictorio condenar una ideología usando sus propios términos y algunas de sus nociones específicas, se trata de un rasgo caracterizó al nazismo (Michaud 2004). La puesta en escena

12 "Farewell message of Robert Ley", "Political testament" by Robert Ley: *Nazi Conspiracy and Aggression. Office of United States Chief of Counsel For Prosecution of Axis Criminality*, Op. Cit. Otros casos, como el de Julius Streicher, célebre editor del diario *Der Stürmer*, desafían también la comprensión del público, puesto que se expresó en una retórica biblico-apocalíptica, marcada de un misticismo no exento de hebraísmo Ver: "El archivo de Julius Streicher" por Daniel Causin, *La Nación* 6/11/1945: 2, 7/11/1945: 3, 8/11/1945: 3, 9/11/1945: 3, 10/11/1945: 2, 11/11/1945: 2, 13/11/1945: 2, 14/11/1945: 4, 15/11/1945: 4.

de ese movimiento en el relato puede ser, por lo tanto, considerada como un "un rasgo realista", porque Borges retoma, al hacerlo, ciertas características del discurso de los dirigentes nazis en el momento de su derrota. El discurso de Otto no corresponde al de los germanófilos argentinos cuya incoherencia argumentativa había señalado Borges varios años antes, sino al de los nazis mismos. Así, Otto expresa su rechazo hacia las tesis de Spengler, pero adopta su visión de la cultura occidental como decadente.

El texto se abre con un epígrafe tomado de la Biblia, del libro de Job: "Aunque él me quitare la vida, en él confiaré. Job, 13: 15." (83) Víctima de una suerte de especulación entre Dios y el Diablo, Job es despojado lentamente de todo lo que posee, su casa, su familia, su salud, en orden exactamente inverso a aquel en que Otto lo pierde todo. Esta frase, una de las más célebres de la Biblia, es igualmente uno de los más conocidos errores de traducción de la Vulgata[13]. Según los exégetas contemporáneos, la frase dice: "¡Que me mate! ¡Ya no tengo esperanza! Pero en su propia cara defenderé mi conducta."[14]. Esta segunda traducción recuerda el comienzo del cuento, así como el citado "Farewell message of Robert Ley". Si las dos versiones de la frase tienen un sentido en relación con "Deutsches Requiem", la que Borges usa plantea una serie de problemas de interpretación: el epígrafe, ¿viene a confirmar la fe de Otto en el nazismo a pesar de todo? ¿Puede ser una reflexión de la víctimas sobre Otto ? Su interpretación varía según se la atribuya a Otto o al Editor puesto que es poco verosímil que este último quiera atribuirla a las víctimas de Otto, pero hacerlo corresponde a la lógica de éste.

La crónica cotidiana de los juicios de Nuremberg permite comprender el modo en que Borges se proyecta contra el contexto. Queda por preguntarse acerca de los efectos de esta toma de palabra del verdugo en la comunidad del escritor. Es evidente que Borges corría poco riesgo de ser considerado como un defensor del nazismo porque sus

13 Gordis 1978.
14 Nueva Versión Internacional 1999.

posiciones personales eran conocidas y porque el cuento se publica en *Sur*. Nada prueba, además, que el cuento haya sido percibido como una justificación del nazismo, ni que los lectores contemporáneos hayan sido sensibles a la fascinación que ejerce el discurso de Otto[15]. Cuando se publica en *Sur*, los riesgos fueron seguramente atenuados por la circulación restringida de la revista y su compromiso evidente contra el Eje. Desconocemos las razones por las que Borges propone una suerte de justificación de su elección estética en el Epílogo de *El Aleph* (1949). Tal vez porque, a pesar de todo, la primera publicación del texto generó malentendidos o tal vez porque Borges continuaba usando el paratexto para proponer nuevos enigmas de lectura:

> En la última guerra nadie pudo sentir más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; *Deutsches requiem* quiere entender ese destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros 'germanófilos', que nada saben de Alemania. (146)

A partir del paratexto, se refuerza la disociación entre adherir a la ideología política del nacional-socialismo y comprender su significación en la historia de Alemania, uno de los planteos principales del texto. Es ésta, también, la perspectiva de Otto, quien afirma que no se identifica con el nazismo, pero que comparte la idea según la cual este movimiento encarna el presente histórico de Alemania, que es una de las interpretaciones del fenómeno más difundida a partir de la inmediata posguerra. La encontramos en la justificación reciente de Hans Robert Jauss sobre su participación en la guerra:

> Lo que me decidió a entrar en la Waffen-SS no fue realmente la adhesión a la ideología nazi. Hijo de un institutor, perteneciente a la pequeña burguesía, era un joven que quería conformarse a *l'air du temps*. Dicho esto, mi lectura *de La decadencia de Occidente* de Spengler, un autor prohibido por los nazis, me había vuelto escéptico acerca del imperio de Hitler. Pero con otros futuros historiadores –pienso en mis amigos Reinhart Koselleck y Arno Borst–, teníamos en común la voluntad de no quedar al margen de la actualidad: había que estar presente sobre

15 Disponemos de pocos elementos sobre la recepción del texto en los años 1940 y 1950. El testimonio de Néstor Ibarra, aunque posterior, muestra que "Deutsches Requiem" fue considerdo como una respuesta a la fascinación que el nazismo habría ejercido sobre Borges. Ibarra 1969: 30–31.

> el terreno, allí donde la Historia se hacía, y en particular en la guerra. A nuestros ojos, lo contrario hubiera sido una manera de encerrarse en una actitud estética mientras nuestros camaradas de clase arriegaban su vida. (Jauss 1996)

Mediante la disociación entre participar en la Historia y adherir ideológicamente al movimiento, se postula no solamente la posibilidad de una justificación personal, sino también la disociación radical entre cultura y barbarie nazie. La idea banal que semejante barbarie escapa a todo juicio moral está, además, sobreentendida. Podemos así constatar, junto con la ficción de Borges, que el nazismo aportó a sus enemigos un discurso con el cual justificarlo. Los argumentos que sirven todavía hoy para justificar la adhesión al nazismo reciclan una zona de la ideología nazi, para ocultar su origen y presentar una imagen más cercana a la difundida en la posguerra que a la experiencia vivida. En el discurso de Jauss, estos "retoques", destinados a ocultar el vínculo estrecho que une la ideología nazi a los argumentos mediantes los cuales la adhesión al movimiento parecía poder ser justificada, son los siguientes: mencionar a Spengler como un autor del que se inspira, recordando que el nazismo prohibió su obra, pero sin hacer alusión al hecho (que Jauss no podía ignorar) que, a pesar de ello, Spengler fue una de las principales fuentes de inspiración de la filosofía nazi; presentar implícitamente este episodio de su vida como el resultado del entusiasmo de un joven influenciable ignorando deliberadamente que la violencia de las juventudes nazis fue esencial para el movimiento; la separación entre una actitud estética y la participación en la guerra, que no corresponde a la concepción del arte bajo el nazismo, etc.

¿Qué es el realismo ?

Aunque parezca que en "Deutsches Requiem" Borges intenta explicar el nazismo, que, en el momento de redacción del texto, pertenece al pasado, el cuento se proyecta hacia el presente de escritura y hacia el futuro. No es un texto sobre los campos, ni siquiera sobre la Segunda Guerra Mundial, sino un relato sobre los discursos que surgen en la posguerra acerca de la guerra, el nazismo y los mismo campos.

Todo presente es un discurso. A partir del que le era contemporáneo, el texto se proyecta sobre el nuevo orden del mundo que está

construyéndose entre 1945 y 1946 y es allí donde radica el carácter anticipatorio del relato. La pregunta "cómo narrar el horror" (que volverá, en Argentina, después de la última dictadura) en ningún caso constituye la problemática central del texto. Pero el cuento parte de una cuestión que inquietaba a Borges desde sus comienzos en el relato (desde *Historia Universal de la Infamia*): ¿cómo narrar el mal de modo verosímil? En "La última invención de Hugh Walpole"[16], a partir de *The killer and the slain*, de Hugh Walpole publicada en 1943 y después de haberle reprochado a la novela que todo en ella sea inequívoco –en otras palabras, que nada es equívoco–, Borges recuerda que la intención del autor era "(la presentación verosímil de un ser íntegramente perverso)" y afirma que se trata de un problema imposible de resolver, y que, hasta nuestros días "no […] ha resuelto ningún teólogo y ningún literato". La dificultad proviene, en parte, de que los escritores eligen manifestaciones espectaculares del mal y también de que cada género (el cuento, la novela) demanda una estructura particular para poner en escena el mal sin que el relato resulte inequívoco. Lo equívoco es, según Borges, un atentado contra lo verosímil, especialmente cuando se trata del mal.

"Equívoco", "no equívoco" son los términos que usa para referirse al relato de Wapole, los cuales apuntan tanto a la construcción del texto como al efecto que éste tiene sobre el lector: Borges rechaza el realismo, la alegoría, la literatura pedagógica para tratar de la guerra y del fascismo en parte porque rechaza toda estética cuyo efecto sea inequívoco. Equívoco no significa, para Borges, confuso o ambivalente en lo semiótico; la confusión se encontraría en el plano de la ideología, la ambivalencia en el de la semiótica. Equívoco es aquello que se produce de tal modo que su sentido resulte imposible de cerrar, de transformar en verdad (lo que Ludmer llama "indecidible"[17]). El texto equívoco es aquel en el cual ningún elemento permite imponer una interpretación, ni siquiera cuando un narrador se manifiesta para afirmar conocer la verdad sobre el relato. Cultivar el equívoco implica excluir la posibilidad de obturar el sentido. Así, podría decirse que, en la perspectiva borgesiana, narrar el horror de los campos no debería significar adoptar una estética

16 *La Nación* 10/1/1943, 2da sec.: 1.
17 Ludmer 2000.

que dicta a los lectores sus sentimientos, que les indica a quien admirar, a quien despreciar, a quien condenar y con quien hay que simpatizar[18]. Este tipo de estrategia se apoya en una moral externa al texto, para reforzar *nuestra* moral, razón por la cual Borges la combate. Adoptar este tipo de estrategia conduciría a una literatura realista. Por lo tanto, podemos concluir que una de las razones por las cuales Borges elige escribir la ficción del discurso de un verdugo reside en la posibilidad de explorar lo que podría llamarse “el juicio autónomo del texto”, es decir su capacidad para generar una estética que no se defina con relación a una moral externa al texto, a nuestra moral como sujetos sociales. La estética de Borges intenta proponer ficciones en las cuales el juicio que proyectamos sobre los personajes sea textual porque una literatura no debería legitimarse en una moral externa al texto. Dicho de otro modo, Borges lleva al extremo la autonomía literaria de un cuento que trata de un tema contemporáneo controvertido y que convoca de manera inevitable juicios morales e históricos.

La ausencia de una mirada moralizante sobre el relato de Otto por parte del primer narrador determina que “Deutsches Requiem” no sea un texto realista: si el Editor introduce cierta distancia respecto del discurso del verdugo, no se presenta como el garante de una moral social externa al texto (aunque algunas de sus intervenciones puedan ser interpretadas en ese sentido). Por lo demás, en el momento en que el texto se acerca a una descripción que podría corresponder al realismo, es decir, cuando Otto se apresta a describir los métodos de tortura que aplicó, el primer narrador interrumpe el relato de Otto y lo censura: “Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa y (1)…” (88) La nota dice: “Ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas. (*Nota del editor*)” (88) Como lectores, nuestra primera reacción es pensar que el primer narrador trata de evitarnos la visión de detalles del horror, recurso equivalente al utilizado por la cineasta polaca Wanda Jakubowska en 1948 en *La última etapa*, film sobre los campos: ante la tortura, la voz en *off* del narrador afirma que el espectáculo del horror tiene sus límites y la imagen se detiene[19]. En ambos casos, lo que está

18 Dalmaroni 2004[a].
19 *Ostatni Etap*, P.P. Film Polski, 1948.

en juego no es tanto la imposibilidad de representar como la elección de no hacerlo y mucho menos la imposibilidad de la representación del horror que la fascinación que ejerce esta idea: algunas imágenes, algunas descripciones del horror no tendrían lugar en una ficción porque transformarían la representación en documento, la ficción en documental[20].

"Deutsches Requiem" parece postular que hay temas que pueden provocar la ruptura del pacto ficcional y desplegar una serie de recursos para evitar este efecto, pero sin dejar de evocarlo. La intervención del Editor puede interpretarse como un gesto cuyo objetivo es proteger la sensibilidad del lector o la imagen de Otto, evitando que aquél conozca el detalle de sus actos. Pero las intervenciones de este primer narrador también pueden verse como intentos de proteger la inmersión ficcional. El relato propone que la aparición de temas que apelan a los sentimientos del lector y convocan un juicio moral puede acarrear una suspensión de la ficción. No representar es una elección y señalar que no se quiere representar también lo es: se trata de un modo de exhibir el poder del narrador y de afirmar la voluntad de no confundir ficción y pedagogía.

Si la descripción se juega entre "color local" y "rasgos circunstanciales", el realismo se construye en la relación entre un detalle y su contexto (de escritura y de lectura), así como en la elección que se hace de determinado contexto para un detalle. Cuando, como hemos dicho, Borges señala que no puede existir un vínculo natural entre la realidad y un género literario, postula al mismo tiempo que para desarticular esta ilusión creada por la estética realista, es necesario descontextualizar, desmembrar los detalles que en ella adquieren el sentido de un reenvío directo al referente. Romper la lógica que articula, en el realismo, un detalle a su contexto significa abrir la posibilidad de reenviar a otros contextos. Es el caso de "Deutsches Requiem" puesto que el Editor suprime aquello que se encuentra en el contexto de publicación del texto: los relatos y fotografías de los campos que comienzan a circular entre el público en 1945 muestran aquello que el Editor considera necesario ocultar al lector.

20 Mucho se ha debatido la cuestión de la imposibilidad de representar el horror. Ver, en particular, el excelente Jurgenson 2003.

El movimiento de descontextualización es, aquí, extremo, ya que el detalle escamoteado y su desaparición son puestos en escena por el Editor como un vacío. El lector es así violentamente reenviado al contexto inmediato de publicación del texto con una intensidad mayor, tal vez, a la que habría tenido una descripción. En *Ficciones*, los lectores pueden descubrir algunos de estos detalles referenciales en otro texto, anterior a la guerra, "El acercamiento a Almotásim" (cuya primera verión es de 1935/36, y que ya había sido publicado en *Historia de la Eternidad* en 1936). El narrador cuenta la historia de una novela atribuida al abogado Mir Bahadur Alí, y precisa que el ladrón con el que el estudiante se había encontrado "…le confió que su profesión es robar los dientes de oro de los cadáveres…"[21] Hoy es inevitable que ésto nos recuerde el universo concentracionario naz; aunque en la época no fuera necesariamente el caso, la noción de industrialización de los cuerpos humanos y su transformación en materia prima son indisociables de la ideología del fascismo alemán y japonés: ya en "El nacimiento de una estética futurista", Marinetti atribuye estas prácticas a los japoneses[22], quienes inauguraron, como viéramos, la *Total War* teorizada luego por los alemanes: una forma de la guerra donde las cadenas de detalles integran un orden simbólico que les quita su dimensión individual y real.

"Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud." (87) afirma Otto. En cuanto a Borges, subraya que el nazismo "adolece de irrealidad", que es ridículo y que solamente la realidad puede ser digna de un folletín porque carece de escrúpulos literarios ("1941"). Esta naturaleza del nazismo lo hace "inhabitable": "los hombres pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él.". Por ello:

> Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad moral. ("Anotación al 23 de agosto de 1944")

21 *Ficciones* 1944: 42.
22 Citado por Hewitt 1992: 49–50.

El nazi integra así una serie de personajes de los cuales la literatura de Borges mostrará la productividad. El desafío que retoma la ficción implica abrir un espacio a lo que Borges quisiera erradicar de la realidad. Si "el limitado imperio" del Mal es la ética[23], el de la ficción es, sin lugar a dudas, más vasto y tiene otra especificidad.

Una encarnación de la barbarie

"Deutsches Requiem" es el cuento de los años 1940 en el cual la posición de Borges respecto de la retórica es más explícita. La retórica, esa encarnación de la civilización occidental, es atribuida a los otros –a los partidarios del orden, a los defensores de la cultura humanista, a los amantes de las jerarquías, a los nazis. Otto es un maestro en el arte de la retórica: nada es realmente dicho, pero todo lo que Otto quiere que entendamos lo comprendemos. Recordemos el modo en que describe un pogrom en el cual participa:

> El azar, o el destino, tejió de otra manera mi porvenir: el primero de marzo de 1939, al oscurecer, hubo disturbios en Tilsit que los diarios no registraron; en la calle detrás de la sinagoga, dos balas me atravesaron la pierna, que fué necesario amputar. (86)

Este tipo de retórica permite acercar a Otto con Yu Tsun, quien presenta así su crimen en el momento en que lo concibe: "La guía telefónica me dió el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia…"[24]. Usada en un sentido no literal, la palabra "transmitir" induce al lector a considerar a este hombre cuyo nombre no conoce aún como un colaborador voluntario de Yu Tsun, pero en un sentido estricto, Stephen Albert no transmite nada, es usado para enviar un mensaje codificado. Si Yu Tsun ejerce su arte para crear enigmas, Otto apunta a la imposibilidad de que su discurso se transforme en una prueba, en un documento y trata de dar una vuelta filosófica a su carrera de nazi

23 "Los avatares de la tortuga". *Sur* 63(12/1939): 18- 23; *Otras inquisiciones* 1952.

24 *Ficciones* 1944: 112.

y director de un campo. Después de todo, Otto afirma su pasión por la filosofía sin nunca decir si estudió esta disciplina o no: su conclusión de la descripción de su pasión por la filosofía, no es otra cocsa que la admiración por la esencia guerrera y militar alemana y su entrada en el partido[25]. El nacional socialismo es nombrado relativamente tarde en el texto, aunque el lector ya ha comprendido de qué se trata, aparece explícitamente recién cuando Otto afirma que el nazismo es un hecho moral.

Los recursos de Otto pertenecen a la retórica tradicional: la reducción y la omisión (por ejemplo, en el relato de su genealogía familiar); la concentración de sentido (que puede verse en el personaje de David Jerusalem); la unificación de sus experiencias en un sentido global, místico y teleológico; la postulación de una coherencia que aparece a la vez como encarnada en la propia biografía y en la historia universal; la postulación de una serie de círculos concéntricos de representación (Alemania representa al mundo, Otto representa a Alemania); el uso de una retórica que alude a dos géneros orales, la confesión y el alegato de la defensa. ¿Cuáles son los recursos del primer narrador ante esta retórica clásica ? Señalar excepciones (el antepasado hebraísta que no es mencionado por Otto), retomar un ejemplo aislado y particular (cuando indica que David Jerusalem no existió, cita otro caso, el de la pianista Emma Rosenzweig), apelar a la metonimia y al montaje (como en el caso del nombre de Otto, que reenvía a la vez a Otto Dietrich, ministro delegado del Tercer Reich, y a Otto zur Linde, el poeta y supuesto autor de la palabra "expresionismo"[26]). En "Deutsches Requiem" confluyen dos de los frentes de combate borgesiano: el nazismo y la retórica clásica, ambos vinculados a un pensamiento dual que encontramos en Otto (sus dos pasiones son la música y la metafísica, opone la influencia de dos filósofos a la de dos músicos, compara el nazismo a la revolución introducida por dos religiones, el Islam y el Cristianismo, ve en David Jerusalem la reunión de los judíos sefardíes y asquenazes, David Jerusalem sólo existe por la comparación

25 *El Aleph* 1949: 85.

26 Otto zur Linde (1873–1938) fue un escritor asociado a la vanguardia expresionista.

con Whitman, etc.). Quiere decir que Otto posee los atributos de todo aquello contra lo que Borges batalla durante los años 1930 y 1940 y que, en este gesto, está contenido el odio de Borges hacia el nazismo: para comprender el horror del nazismo, véase su justificación por Otto Dietrich zur Linde.

"Deutsches Requiem" se proyecta contra la oposición entre nazismo y cultura que, como viéramos, domina tempranamente el panorama antifascista a partir de una identificación radical entre nazismo y barbarie. La palabra *barbarie*, en el sentido de inculto, no civilizado, grosero o que habla una lengua incorrecta, fue aplicada al nazismo a partir de su derivación en tanto sinónimo de crueldad, violencia y brutalidad. A pesar del uso indiscriminado que los antifascistas hicieran del término, algunos intelectuales de la época parecen haber percibido sus implicaciones ideológicas y los problemas que ésto planteaba. Tal es el caso de Bertolt Brecht que en el poema inconcluso *Inselbrief I* (1936), duda en usarlo para designar al fascismo, pero no logra encontrar una palabra que la reemplace. En "Deutsches Requiem", Otto Dietrich insiste en que no existe ningún tipo de oposición esencialista entre la adhesión fanática y criminal al nazismo y el amor de las artes, las letras y la filosofía (84). A partir de Auschwitz, afirma Georges Bataille, ha sido necesario cuestionar la noción de lo humano, para poder aceptar que los campos de exterminio y de trabajo nazis forman parte de ella [27]. La otra opción, que evita volver sobre las implicaciones ideológicas y revisar la historia de la noción de "humanidad", consiste en expulsar a los responsables de tales actos de esta categoría.

Numerosos son los filósofos, historiadores y testigos que han reflexionado sobre el modo en que el exceso nazi puso a prueba la noción de lo humano. El movimiento de Borges, consiste en desplazar la cuestión de los límites de la representación hacia la de los efectos que negarse a representar tiene sobre la ficción. A partir de allí, intenta, en "Deutsches Requiem", no sin violencia ni riesgos, cuestionar la oposición entre cultura y barbarie. Otto encarna *simultáneamente*

27 Georges Bataille: "Sartre" (1947), *Oeuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 226–228.

la barbarie y la cultura. Sin embargo, en los escritos no ficcionales de Borges, encontramos la oposición entre Roma y la barbarie. En "Anotación al 23 de agosto de 1944", opone al nazismo el único orden posible para los europeos y los americanos "… el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura de Occidente." Y en "Nota sobre la paz", sostiene que:

> Decir que ha vencido Inglaterra es decir que la cultura occidental ha vencido, es decir que Roma ha vencido; también es decir que ha vencido la secreta porción de divinidad que hay en el alma de todo hombre, aun del verdugo destrozado por la victoria.

"Anotación al 23 de agosto de 1944" y "Nota sobre la paz" fueron escritos en el momento en que la guerra se termina, antes que "Deutsches Requiem", y ambos constituyen el punto culminante de una serie de ensayos en los cuales el orden de Roma es, como lo hemos visto, definido como el de una *tradición*, que no tiene nada en común con el imperio histórico: Roma es un artefacto cultural productivo, asociado con Inglaterra, dos imperios que se han vuelto una pura tradición –lo que para Borges significa, una ficción– y que se opondrían a aquellos otros, que son reales, del fascismo, es decir, el *Reich* alemán y el *Impero* de Mussolini. Se trata, se ha dicho, de la Inglaterra de Wells, Kipling, Macaulay que en 1949 se transformará en la Inglaterra vencida de "Historia del guerrero y la cautiva": Droctfuld se convierte a la causa de Roma, mientras la cautiva adopta con pasión la vida de los indios de la *pampa*. El gesto de abandonar una cultura para adoptar otra se emancipa así de una jerarquía de valores. Pero Roma es también la secreta porción de divinidad contenida en el verdugo quebrado por la derrota –es decir, esa zona de la ficción que se propone explorar la *consciencia* de Otto Dietrich zur Linde.

Retrato de un verdugo

El momento elegido por Borges para participar (a su manera) en el paradigma de época que representa el intento de explicar el nazismo no es el de su apogeo, sino el de la derrota. Al final de "Definición de germanófilo" (1940), había señalado: "No es imposible que Adolf

Hitler tenga alguna justificación; sé que los germanófilos no la tienen.", observación que corona su rechazo de toda elucubración sociológica, política o histórica sobre el tema. El rechazo de argumentar abre el camino hacia la ficción: "Deutsches Requiem" desplaza el paradigma dominante de la representación del enemigo durante la guerra y de las víctimas una vez terminada la guerra, hacia un relato centrado en el verdugo y las ficciones creadas por el nacionalsocialismo, un gesto que Borges reproduce en 1955 respecto del peronismo en "L'Illusion comique"[28].

"Deutsches Requiem" se proyecta contra el paradigma de la "conversión narrativa" invirtiendo sus parámetros: el cuento relata la conversión cada vez más radical de Otto al nazismo por lo que no tiene nada de ejemplar en el sentido tradicional del término. Otto Dietrich zur Linde puede ser visto como una relectura crítica del Werner von Ebrennac de *Le silence de la mer* (1942) de Vercors, una de las novelas más admiradas de la época. Otto y Werner se parecen y, al mismo tiempo, se oponen: ambos pertenecen a familias de tradición militar, son sensibles y cultos; pero Otto es el revés de Werner porque este último adhiere al nazismo víctima de una ilusión, porque comprende de un modo erróneo el fenómeno, de un modo que corresponde, precisamente, a la mirada del frente antifascista. La idea de la destrucción de los débiles le revela la verdadera naturaleza del régimen mientras que para Otto este principio lo justifica a pesar de la derrota. Un recorrido espiritual similar lleva, entonces, a von Ebrennac a una lectura ingenua del nazismo, y a Otto al crimen contra la humanidad: en "Deutsches Requiem", lo espiritual no se opone al nazismo sino que conduce hacia él[29]. *Le silence de la mer* expone la disociación entre cultura y nazismo, la oposición entre una comprensión razonada (y, podríamos decir, sensible) del nazismo y la adhesión a esta ideología –entre razón y adhesión apasionada.

28 *Sur* 237(11–12/1955): 1–4.

29 Esta élite ilustrada que empieza adheriendo al nazismo de modo ingenuo pero termina comprendiendo la verdadera naturaleza del movimiento aparece también en la novela *El Amigo reencontrado* de Fred Uhlman (1971), donde la participación en el atentado contra Hitler es presentada como una forma de oposición ideológica al nazismo.

La "conversión narrativa" plantea un problema más fácil de resolver en el cine que en la literatura, el de la instancia narrativa. Determinar quién se hace cargo del relato trae consecuencias ideológicas esenciales cuando se narra el proceso de transformación de un personaje; las dos resoluciones más comunes son, por un lado, que el personaje que sufre el proceso de transformación tome a cargo el relato y, por otro, que sea un testigo quien lo hace. "Les rencontres" de Aragon, publicado en *Trois contes* (en 1945, bajo el seudónimo de Arnaud Saint Romain) corresponde a la primera estrategia, *La Marche à l'Étoile* o "L'imprimerie de Verdun" (1945) del mismo Vercors, a la segunda (todos estos relatos fueron publicados en las Éditions de Minuit clandestinas durante la ocupación). En los textos de Vercors, para quien se ha engañado respecto del fascismo y termina por descubrir la verdad, no queda sino el sacrificio personal. En *Le silence de la mer*, el sacrificio final de Werner contribuyó seguramente al éxito del libro cuya recepción en Argentina fue limitada pero entusiasta, incluso, entre intelectuales cercanos a Borges como Victoria Ocampo[30]. Como lo hemos dicho, la conversión narrativa se basa en la oposición de valores, principios, personajes y, de un modo más general, en una asociación de estas tres instancias dentro de un mismo sistema de oposición. Borges propone demontar esta oposición a partir de una nueva combinación de estas tres instancias. A las constantes que asocian, por ejemplo, un personaje que pertenece a la élite militar alemana, el amor de la cultura universal y un idealismo que lleva a una comprensión deficitaria del nazismo y la imposibilidad de mostrarse "inhumano", Borges opone un miembro de la élite militar alemana, enamorado de la cultura y refinado

30 Victoria escribe una nota para la revista *Lettres Françaises,* en la que propone una redefinición de los dos frentes en función de valores y virtudes, negando las ideologías: de un lado se encuentran aquellos que "saben permanecer fieles" (como von Ebrennac y la joven) ; del otro, aquellos que "habiendo elevado la mentira y la delación al rango de virtudes cardinales, les han sacrificado su parte de fidelidad." Victoria no lee el proceso de transformación de los personajes, pero señala, sin embargo, su pertenencia a una misma "raza", la de aquellos que "luchan por una causa idéntica" para quienes "Traicionar, aun por ternura, está prohibido.". "Sur Le Silence de la Mer", *Lettres Françaises* 12(1/4/1944): 36–41, "Chroniques" ; cita página 40–41.

que adhiere al nazismo como a un fe religiosa y como a un concepto filosófico del mundo y que, llevado a actuar, se vuelve un torturador perfectamente consciente de las implicaciones de sus actos.

En otro texto del final de la guerra, "Tres versiones de Judas" (1944)[31], Borges propone una tesis cercana a la justificación del nazismo de Otto Dietrich zur Linde. Nils Runeberg, el personaje, es un teólogo que empieza revalorizando el rol de Judas en la historia del cristianismo y termina por afirmar que Judas fue el verdadero Mesías: un Mesías secreto, del mismo modo que Otto Dietrich sostiene que los alemanes son las verdaderas víctimas de la guerra y que se han sacrificado por un objetivo común a toda la humanidad, la creación de un mundo y de un hombre nuevos: "…Hitler creyó luchar por un país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó." (90–91), "Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestras vidas, hemos dado la suerte de nuestro querido país." (91). Judas y Alemania son presentados por estos personajes (Otto Dietrich zur Linde, Nils Runeberg) como si hubieran llevado a cabo los sacrificios más trascendentes. Ambos sostienen ese principio muy poco borgesiano, según el cual "un acto es menos que todas las horas de un hombre." (87) Al comienzo del texto el narrador recuerda una frase de De Quincey que habría servido de epígrafe a la primera obra de Runeberg sobre Judas: "Not one thing, but all things, must rank as false which traditionally we accept about him."[32]. La cita recuerda que Runeberg retoma una tradición interpretativa marcada por De Quincey que consiste en politizar la historia de Judas. Así, llega a afirmar que traicionó a Cristo para obligarlo a actuar y mostrar su poder, haciendo posible la creación de un reino divino en la tierra[33]. Sin embargo, en

31 *Sur* (118) 8/1944: 7–12; *Ficciones* 1944.

32 "Judas Iscariot", De Quincey 1889–1890, Tomo VI: 1–34.

33 Esta interpretación es corriente en la tradición británica, como lo prueba la versión de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber bajo la forma de ópera, *Jesus Christ Superstar* (1970). En De Quincey la asociación entre Judas y el prototipo de los judíos según los antisemitas, que fue corriente en la segunda mitad del siglo XIX.

la traducción que Borges hace de la frase quien la enuncia se excluye de esta tradición interpretativa, al desaparecer la primera persona del plural ("No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas. (De Quincey, 1857).")[34]

La otra idea que encontramos en "Tres versiones de Judas" y en "Deutsches Requiem" es la valoración moral de la degradación, cuando, en función de un objetivo último, se acepta jugar el papel del verdugo para que otro pueda jugar el de la víctima (que está también presente en "El jardín de senderos que se bifurcan", "Los teólogos", "La forma de la espada"). La degradación, como lo afirma el epígrafe de "Tres versiones de Judas" (que proviene de *Seven Pillars of Wisdom* de T.E. Lawrence y dice: "There seemed a certainty in degradation."[35]) trae certezas. Podríamos agregar: pero no verdades. Esta reaparición de T.E. Lawrence adquiere connotaciones particulares en el marco de la primera publicación del texto y en el contexto intelectual argentino de la época porque T.E. Lawrence era uno de los objetos fuertemente apropiados por Victoria Ocampo, cuya lectura no coincidía con la expuesta por Borges en "Lawrence y la Odisea" (op.cit., 1936). Para Victoria, T. E. Lawrence parece encarnar una correspondencia, del orden de la esencia, entre acción y literatura de calidad (en 1942 Victoria publica un ensayo sobre Lawrence, *338.171 T.E.*, en el cual aparece esta interpretación). Desde la elección misma de la frase, Borges muestra el modo irónico en que considera la lectura de Victoria (a quien, recordemos, dedica "El jardín de senderos que se bifurcan") porque para ella Lawrence era el símbolo de una elevación espiritual más allá de las demandas de lo físico. Para Borges, en cambio, Lawrence abre a sus lectores un universo a partir de la idea de la degradación. Aparece aquí con claridad el carácter productivo que tuvieron para Borges los conflictos

34 *Ficciones* 1944: 193.

35 *Ficciones* 1944: 193. Hay otras referencias a Lawrence en la obra de Borges, como ya lo señalé; ver también "Lawrence de Arabia", *El Hogar* 13/11/1936: 120; junto con Bioy, traduce también un fragmento de *The mint* (*Sur* 153–156(07–10/1947): 247–251), antes de la publicación oficial del libro. Según Estela Canto, Borges habría dado una conferencia sobre Lawrence en los años 1940, a la que Victoria asistió. Ver: *Borges a Contraluz*, Madrid, Espasa Calpe/Austral, 1989: 161.

y tensiones que lo enfrentaron con Victoria, a los que ya nos hemos referido: la deuda de Borges con Victoria es de un tipo diferente al que se suele pensar, pero existe.

Aceptar el papel del verdugo implica transformarlo en capital: sin el sacrificio de Judas, no hubiera existido el cristianismo, sin el de los nazis, no habría nuevo orden. Otto Dietrich zur Linde propone la clave que permite considerar esta posición como una impostura: "No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas; esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad." (86) Nos volvemos a encontrar con las ventajas que acarrea la postulación de un orden del mundo. El sacrificio por una causa que implica la propia destrucción no es un acto noble sino una apertura hacia la ficción: la redención del torturador deja de ser un problema de orden moral para transformarse en una cuestión discursiva y ficcional. En "Anotación al 23 de agosto de 1944", Borges escribe: "*Arriesgo* esta conjetura: "Hitler quiere ser derrotado" y agrega lo misterioso que resulta el modo en que Hitler colabora con sus enemigos. Luego: "Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque?" (91). Buscando explicar lo ocurrido, Otto apela a la escena de la Biblia en que David juzga a un desconocido, lo condena a muerte, y escucha entonces una voz que le dice que él es ese hombre. En su relato, David es también David Jerusalem, el poeta que Otto admira y destruye. De este modo, la destrucción del otro reenvía a la posibilidad de postular la destrucción de todo aquello que nos separa de ese otro, de proponer una fusión con ese otro que es uno mismo. Como en "El simurg y el águila"[36], donde varios pájaros buscan al *simurg*, y terminan por descubrir que la reunión de todos ellos buscando al *simurg* es ese pájaro mítico. El águila es verosímil, afirma Borges, pero el *simurg* es imposible. Aquello que es imposible en la realidad se desplaza hacia el terreno de la ficción. En el relato, es posible postular que lo monstruoso colabora, sin saberlo, con su propia destrucción: el discurso nazi muestra que Hitler quiere ser vencido: incluso en la derrota, el nazismo es un fenómeno moral –pero en la ficción.

36 *La Nación* 14/3/1948, 2da sec.: 1; *Nueve ensayos dantescos.*

Participar de la Historia a toda costa. Es la justificación final de Otto (y la de Hans Robert Jauss). "Deutsches Requiem" muestra como este argumento conduce a una justificación del nazismo que borra las funciones específicas de las víctimas y los victimarios, un movimiento a través del cual, estos últimos tratan de imponer la idea que ellos mismos han buscado su propia destrucción, confirmando su propio orden del mundo y su dominio de éste. En "La biblioteca de Babel"[37], frente a su propio destino y a la imposibilidad de encontrar una justificación a la Biblioteca, el narrador dice: "Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno"[38]; en "Deutsches Requiem", Otto Dietrich zur Linde afirma: "Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno"[39]. Entre estas dos frases, el nazismo es vencido y se produce el pasaje de una posición individual a la de un grupo (los nazis, los alemanes). Aquí la elección de ser nazi, de ser un verdugo, de ser Judas, toma la forma de un sacrificio dictado por la generosidad. Pero, como el infierno de Erígeno, estas posiciones sufren de irrealidad: pertenecen al terreno de la ficción.

37 *Ficciones* 1944: 95–107. *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.
38 *Ficciones* 1944: 105.
39 *El Aleph* 1949: 91.

Borges: después del uso

Historizar una obra implica postular una concepción del contexto. En el caso de Borges, la dificultad principal provenía de la omnipresente interpretación según la cual los relatos contenidos en *Ficciones* y *El Aleph* serían extranjeros a su propio medio de producción y a su tiempo y Borges encarnaría al escritor desarraigado de su contexto. El proceso de reedición de su obra y su transformación en un “monumento nacional consagrado” en los años 1990, empezaron a modificar esa imagen en la Argentina y en los países hispanoparlantes. Sin embargo, la reedición de los textos resulta insuficiente: para comprender cómo se construyó y se difundió esta interpretación y qué tipo de relaciones mantenía la obra con su contexto de producción, era necesario volver a las circunstancias históricas que la produjeron. Y, sobre todo, se imponía revisitar los medios (diarios y revistas esencialmente) en que se publicaron los textos por primera vez. Por lo tanto, la historización de la obra de Borges y la de su recepción son indisociables.

El contexto de una obra no se encuentra en los libros de historia, si bien, por supuesto, éstos resultan imprescindibles para comprenderlo. El contexto está en los medios de publicación y otros documentos. Aquello que rodea el texto –el contexto de edición, el de publicación, el literario, político y social, etc.– no es una mera circunstancia de la que el texto es el centro, sino un componente de la obra. Atraviesa lo escrito y lo inscribe en una red de relaciones que deben ser consideradas en su totalidad y no a través del prisma de una obra. Respecto de la relación obra-contexto, Borges había tomado posición de manera radical puesto que consideraba que el contexto no puede sino inscribirse en un texto, inscripción que no debe, sin embargo, transformarse en un principio estético dominante. Ésto en cuanto al vínculo entre el escritor y su obra. En cuanto a su recepción, sostuvo invariablemente que el acto de lectura emancipa la obra de toda intencionalidad del autor. A partir de este doble postulado, se dividen las aguas: *corriente arriba* (respecto de las obras), cuestiones como la intención del autor, su adhesión explícita a una tendencia, a un movimiento, a un partido; *corriente abajo*, sus efectos de sentido y las apropiaciones de los lectores.

Si el Borges ensayista y autor de notas batalló intensamente a favor de una discriminación de los fenómenos que se encuentran corriente arriba de los que están corriente abajo, es porque la identidad del objeto literario se constituye en el cruce de ambos movimientos. Así lo percibió, a pesar de comprender la institucionalización del arte propia de los estados modernos: el mayor desafío de la obra borgesiana es haber apostado a sobrevivir como un objeto inestable y a la vez como "obra monumento". Su presente parece mostrar que esta inestabilidad puede perpetrarse mientras prevalece la lógica de la obra y con la condición de que no se vuelva su único factor de transformación. En efecto, los dispositivos editoriales con que rodeó a sus textos y la selección que operó en su obra forman parte de los procedimientos usados por Borges para realizar esta apuesta y tienen su correlato en técnicas narrativas precisas. Análisis formal e historia social se conjugan aquí para proponer una interpretación del funcionamiento de la obra, a través de un método que permite postular una estrategia cognitiva: no se trata, en sentido estricto, de una contextualización, sino del desbordamiento de la lógica de la obra sobre lo que solemos considerar su "contexto exterior".

Por todo ello, repatriar los textos literarios hacia la historia social y política sin reducirlos a meros signos de su contexto ideológico, político y social, también implica concebir lo escrito como una operación, como una intervención productiva y no como un resultado fijado. Las ficciones de Borges nacen del contexto socio-político en que vive el autor, pero también se proyectan sobre él, operan sobre él. Los usos borgesianos de la ficción permiten comprender cómo se posiciona un relato ficcional, mediante qué dispositivos, cuál es su especificidad y el modo en que se transforman en función de su inscripción histórica real. Lo literario no es dependiente de la historia ni un reflejo de ella. Lo literario es una fuerza histórica que reacciona frente a otras fuerzas históricas y que actúa sobre algunas de ellas a partir de dispositivos específicos, determinados tanto por la singularización de los contextos como por la individualización de los autores. En Borges la ficción es una pragmática. Al restituir el contexto de producción y recepción de su obra, la intención no era inscribir en ella un valor documental, sino comprender lo que sus ficciones dicen sobre la ficción y sobre sus usos, en un contexto determinado.

Esta concepción de la literatura hace de Borges un objeto privilegiado para revisar algunas nociones esenciales de la disciplina literaria. Privilegiado, aunque, por supuesto, no único. Si, a partir de su obra, se puede pensar una metodología que permita sobrepasar la división que ha marcado la disciplina literaria desde comienzos del siglo XX entre análisis contextual y hermenéutica textual, también es posible revisar otros conceptos.

En primer lugar, la figura del autor. Como la de cualquier clásico, el proceso de canonización de Borges muestra el modo en que se posiciona en tanto autor, pero, en su caso, transformando su immersión en una red de relaciones y de significaciones en procedimientos literarios. A partir de esta estrategia, la concepción del autor se resignifica: no hay “muerte del autor” en Borges, aunque su literatura inscriba violentamente el rol del lector en el proceso literario[1]. Dar nacimiento al lector sin matar al autor (lógica contraria al psiconálisis y a la postulación de Roland Barthes, pero muy borgesiana) implica transformar ambas categorías. El autor y el lector se vuelven ejes organizativos concebidos como redes de relaciones significantes vinculadas a lo literario, lo social, lo artístico y la historia.

En segundo lugar, es evidente que la retórica borgesiana entre los años 1920 y 1950 postula una disciplina literaria sin teoría. En realidad, sería más exacto decir que la escritura crítica es su propia teoría. Tal vez, ello explique por qué los ensayos de Borges tuvieron menos éxito que sus ficciones aunque expresaran las mismas ideas (en particular entre los estructuralistas y sus descendientes): las reflexiones y cuestionamientos que plantean sus ensayos y notas aparecen, para una tradición de la disciplina literaria que proviene del Formalismo Ruso, como poco teóricos, como decalados respecto del paradigma al que se refieren. Sin embargo, se trata, en Borges, de un gesto deliberado: su análisis pasa constantemente de aquello considerado tradicionalmente como un ejemplo a una idea teórica, para volver a un ejemplo (y así

1 “La mort de l’auteur” de Barthes es de 1968 y la respuesta de Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, de 1969 (ver Barthes 1984, Foucault 1994). Estudio la cuestión del autor en relación a Borges, a partir de estos autores, en “Monumento Borges” (Louis 2007).

sucesivamente). Junto con este movimiento, también está la cuestión de la concentración: la escritura crítica de Borges *despliega* en vez de exponer, desarrollar, demostrar en un mismo texto. Este libro se ocupa de las estrategias que utilizó en su militancia fragmentaria contra el fascismo, pero para cada una de las numerosas cuestiones que lo ocuparon, utilizó ese procedimiento, aunque no necesariamente a partir de los mismos dispositivos. Esta característica determinó la idea según la cual Borges se repite y el hecho que sus ensayos y notas rara vez hayan sido considerados como instrumentos teóricos o metodológicos por los literatos (a excepción de algún que otro ensayo como "Kafka y sus precursores"). Su práctica permite pensar nuevos modelos y metodologías, críticos y teóricos. Junto con la idea de su pasión por su presente y la inscripción deliberada en las tormentas de su tiempo, nuestro libro propone que ese movimiento no puede ser disociado de un modelo de crítica y de una práctica específica de la literatura. El gesto de Borges implica, por lo tanto, un cuestionamiento de toda jeraquía entre géneros: la teoría puede encontrarse en una nota, en un cuento o en un ensayo, incluso, en una breve nota biográfica. Es más, se encuentra generalmente en varios textos que pertenecen a géneros diferentes y cada vez que aparece presenta variantes y matices.

Así, para Borges tanto el género, como las instituciones y la autonomía del arte, no existen sino como *horizonte*: el texto se proyecta contra una serie de normativas que no respeta ni viola, sino que las recicla a partir de una emancipación de los valores y jerarquías que una sociedad les atribuye en un momento determinado. Tal es el recurso que propone para escapar a una institucionalización y a una nacionalización de la disciplina literaria, descentrar e historizar no sólo las prácticas literarias sino también las tradiciones críticas, las cuales, junto con las instituciones (y a veces oponiéndose a ellas, pero siempre en diálogo con ellas), fundan ese artefacto que hoy llamamos *lo literario*.

Anexos

Ficciones, Buenos Aires: Sur, 1944

Primera edición, 203 páginas. Retrato de Borges por Marie Elisabeth Wrede.

El jardín de senderos que se bifurcan (sección)

Prólogo	Buenos Aires, 10 de noviembre de 1941	
Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (con la "Posdata de 1947")	1940, Salto Oriental	*Sur* 10(68), 3/1940: 30–46
El Acercamiento a Almotásim	1935	*Historia de la eternidad* 1936
Pierre Ménard, autor del Quijote	Nîmes, 1939	*Sur* 9(56), 5/1939: 7–16
Las ruinas circulares		*Sur* 10(75), 12/1940: 100–106
La lotería en Babilonia		*Sur* 10(76), 1/1941: 70–76
Examen de la obra de Herbert Quain	1941	
La biblioteca de Babel	1941, Mar del Plata	
El jardín de senderos que se bifurcan		

Artificios (sección)

Prólogo	Buenos Aires, 29 de agosto de 1944	
Funes, el memorioso	1942	*La Nación* 7/6/1942: 2da sec.: 1
La forma de la espada	1942	*La Nación* 26/7/1942: 2da sec.: 1
Tema del traidor y del héroe		*Sur* 14(112), 3/4/1944: 120–127.
La muerte y la brújula	1942	*Sur* 12(92), 5/1942: 27–39.
El milagro secreto	1943	*Sur* 12(101), 2/1943: 13–20.
Tres versiones de Judas	1944	*Sur* 14(118), 8/1944: 7–14.

Ficciones, Buenos Aires, Emecé, 1956

Primera edición en Obras Completas, 197 páginas

El jardín de senderos que se bifurcan (sección)

Prólogo	
Tlön, Uqbar, Orbis Tertius	*Sur* 10(68), 3/1940: 30–46
El Acercamiento a Almotásim	*Historia de la eternidad* 1936
Pierre Ménard, autor del Quijote	*Sur* 9(56), 5/1939: 7–16
Las ruinas circulares	*Sur* 10(75), 12/1940: 100–106
La lotería en Babilonia	*Sur* 10(76), 1/1941: 70–76
Examen de la obra de Herbert Quain	
La biblioteca de Babel	
El jardín de senderos que se bifurcan	

Artificios (sección)

Prólogo	
Funes, el memorioso	*La Nación* 7/6/1942, 2da sec.: 1
La forma de la espada	*La Nación* 26/7/1942: 2da sec.: 1
Tema del traidor y del héroe	*Sur* 14(112), 3/4/1944: 120–127
La muerte y la brújula	*Sur* 12(92) 5/1942: 27–39.
El milagro secreto	*Sur* 12(101), 2/1943: 13–20
Tres versiones de Judas	*Sur* 14(118), 8/1944: 7–14
El Fin	*La Nación* 11/10/1953: 2da sec.: 1
La secta del Fénix	*Sur* (215–216), 9–10/1952: 13–15
El Sur	*La Nación* 8/2/1953: 1, 2da sec.

El Aleph, Buenos Aires: Losada, 1949

El inmortal	"Los inmortales", *Los Anales de Buenos Aires* 2(12), 2/1947: 29–39
El muerto	*Sur* 15(45): 42–48, 11/1946
Los teólogos	*Los Anales de Buenos Aires* 2 (14), 4/1947: 50–56
Historia del guerrero y la cautiva	*Sur* 17(175), 5/1949: 40–43
Biografía de Tadeo Isidoro Cruz	*Sur* 14(122), 12/1944: 7–10
Emma Zunz	*Sur* 16(167), 9/1948: 14–19.
La casa de Asterión	*Los Anales de Buenos Aires* 2 (15–16), 5/1947: 47–49.

La otra muerte	Buenos Aires, diciembre de 1948	*La Nación* 9/1/1949, 2da sec.: 3
Deutsches Requiem		*Sur* 15(136), 2/1946: 7–14
La busca de Averroes		*Sur* 16(152), 6/1947: 36–45
El Zahir		*Los Anales de Buenos Aires* 2 (17), 7/1941: 30–37
La escritura del Dios		*Sur* 17(172), 2/1949: 7–12
El Aleph		*Sur* 14(131), 9/1945: 52–66
Epílogo	3 de mayo de 1949	

El Aleph, Buenos Aires: Losada 1952

El inmortal		"Los inmortales", *Los Anales de Buenos Aires* 2 (12), 2/1947: 29–39
El muerto		*Sur* 15(45), 11/1946: 42–48
Los teólogos		*Los Anales de Buenos Aires* 2(14), 4/1947: 50–56
Historia del guerrero y la cautiva		*Sur* 17(175), 5/1949: 40–43
Biografía de Tadeo Isidoro Cruz		*Sur* 14(122), 12/1944: 7–10
Emma Zunz		*Sur* 16(167), 9/1948: 14–19
La casa de Asterión		*Los Anales de Buenos Aires* 2 (15–16), 5/1947: 47–49
La otra muerte	Buenos Aires, diciembre de 1948	*La Nación*, 9/1/1949, 2da sec: 3
Deutsches Requiem		*Sur* 15(136), 2/1946: 7–14
La busca de Averroes		*Sur* 16(152), 6/1947: 36–45
El Zahir		Los Anales de Buenos Aires 2(17), 7/1947: 30–37
La escritura del Dios		*Sur* 17(172), 2/1949: 7–12
Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto		*Sur* (202), 8/1951: 1–8
Los dos reyes y los dos laberintos		*Los Anales de Buenos Aires* 1(5), 5/1946: 50–52, sec. "Museo"
La espera		*La Nación* 27/8/1950: 2da sec: 1
El hombre en el umbral		*La Nación* 20/4/1952, 2da sec.: 1
El Aleph		*Sur* 14(131), 9/1945: 52–66
Epílogo	3 de mayo de 1949	
Posdata de 1952		

Obras en volumen

Fervor de Buenos Aires, Edition del autor [Imprenta Serrantes]	*1923*
Inquisiciones, Proa	*1925*
Luna de enfrente, Proa	*1925*
El tamaño de mi esperanza, Proa	*1926*
El idioma de los argentinos, Gleizer	*1928*
Cuaderno San Martín, Proa	*1929*
Evaristo Carriego, Gleizer	*1930*
Discusión, Gleizer	*1932*
Las Kenningar, Colombo	*1933*
Historia Universal de la Infamia, [Tor]	*1935*
Historia de la eternidad, Viau & Zona, Colombo	*1936*
El jardín de senderos que se bifurcan, Sur	*1941/42*
Poemas 1922–1943, Losada	*1943*
Ficciones, Sur	*1944*
Nueva refutación del tiempo, Oportet & Haereses	*1947*
El Aleph, 1ra ed., Losada	*1949*
Aspectos de la literatura gauchesca, Montevideo, Número	*1950*
La muerte y la brújula, Emecé	*1951*
El Aleph, 2da ed., Losada	*1952*
Otras Inquisiciones, 1ra/2da ed., Sur	*1952*
El Hacedor	*1960*
El otro, el mismo	*1964*
Para las seis cuerdas, Emecé	*1965*
Elogio de la sombra, Emecé	*1969*
El informe de Brodie	*1970*
El oro de los tigres, Emecé	*1972*
El libro de arena	*1975*
La rosa profunda	*1975*
Prólogos con un Prólogo de Prólogos	*1975*
Rosa y Azul	*1977*
La moneda de hierro	*1976*
Historia de la noche	*1977*
Borges oral	*1979*
Siete noches	*1980*
La cifra	*1981*
Páginas de JLB	*1982*
Nueve ensayos dantescos	*1982*
Un argumento	*1983*
La memoria de Shakespeare	*1983*
Veinticinco de agosto de 1983 y otros cuentos	*1983*
Atlas	*1984*

Los conjurados	*1985*
Textos cautivos	*1986*
Biblioteca Personal. Prólogos	*1988*
El tamaño de mi esperanza	*1993*
Inquisiciones	*1994*
El idioma de los argentinos	*1994*
Borges en Revista Multicolor	*1995*
Textos recobrados 1919–1929	*1997*
Borges en Sur 1931–1980	*1999*
Borges en El Hogar 1935–1958	*2000*
La biblioteca de Babel: Prologos	*2000*
Borges profesor	*2000*
Textos recobrados 1931–1955	*2002*
Museo	*2002*
Textos recobrados 1956-1986	*2004*

Obras Completas, Bs. As:, Emecé, 1953–1960

1	*Historia de la eternidad*	*1953*
2	*Poemas1923–1953*	*1954*
3	*Historia universal de la infamia*	*1954*
4	*Evaristo Carriego*	*1955*
5	*Ficciones*	*1956*
6	*Discusión*	*1957*
7	*El Aleph*	*1957*
2	*Poemas1923–1958*, 2da ed.	*1958*
8	*Otras inquisiciones*	*1960*
9	*El Hacedor*	*1960*
Obra poética1923–1958, 3ra ed.		*1962*
El informe de Brodie		*1970*

Obras Completas, Buenos Aires: Emecé, 1964 (3 volúmenes)

I

Poemas (1922)
Evaristo Carriego (1930)
Discusión (1932)

II
Historia Universal de la Infamia (1935)
Historia de la eternidad (1936)
Ficciones (1944)
III
El Aleph (1949)
Otras Inquisiciones (1952)
El Hacedor (1960)

Obras Completas: 1923–1972, Buenos Aires: Emecé, 1974 (1 volumen)

Dedicatoria
Fervor de Buenos Aires (1923)
Luna de enfrente (1925)
Cuaderno San Martín (1929)
Evaristo Carriego (1930)
Discusión (1932)
Historia Universal de la Infamia (1935)
Historia de la eternidad (1936)
Ficciones (1944)
El Aleph (1949)
Otras inquisiciones (1952)
El Hacedor (1960)
El otro, el mismo (1964)
Para las seis cuerdas (1965)
Elogio de la sombra (1969)
El informe de Brodie (1970)
El oro de los tigres (1972)
Epílogo

Obra poética de Borges, Buenos Aires: Emecé, 1969–

1	*Elogio de la sombra*	*1969*
2	*Fervor de Buenos Aires*	*1969*
3	*Luna de enfrente, Cuaderno San Martín*	*1969*
4	*El otro, el mismo*	*1969*
5	*El oro de los tigres*	*1972*

Obras Completas: Buenos Aires: Emecé, 1989–1996, 4 volúmenes + Textos recobrados

I
Dedicatoria
Fervor de Buenos Aires (1923)
Luna de enfrente (1925)
Cuaderno San Martín (1929)
Evaristo Carriego (1930)
Discusión (1932)
Historia Universal de la Infamia (1935)
Historia de la eternidad (1936)
Ficciones (1944)
El Aleph (1949)
II
Otras inquisiciones (1952)
El Hacedor (1960)
El otro, el mismo (1964)
Para las seis cuerdas (1965)
Elogio de la sombra (1969)
El informe de Brodie (1970)
El oro de los tigres (1972)
III
El libro de arena (1975)
La rosa profunda (1975)
La moneda de hierro (1976)
Historia de la noche (1977)
Siete noches (1980)
La cifra (1981)
Nueve ensayos dantescos (1982)
La memoria de Shakespeare
Atlas (1984)
Los conjurados (1985)
IV
Prólogos con un Prólogo de Prólogos (1975)
Borges oral (1979)
Textos cautivos (1986)
Biblioteca Personal. Prólogos (1986)

Textos recobrados 1919–1929	*1997*
Borges en Sur 1931–1980	*1999*
Borges en El Hogar 1935–1958	*2000*
Textos recobrados 1931–1955	*2002*

Obras Completas en colaboración, Buenos Aires: Emecé, 1979

Con Adolfo Bioy Casares:
Bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq:
Seis problemas para don Isidro Parodi (1942)
Un modelo para la muerte (1946)
Publicadas con el nombre de los autores:
Los orilleros. El paraíso de los creyentes (1955)
Crónicas de Bustos Domecq (1967)
Nuevos cuentos de Bustos Domecq (1977)

Con Betina Edelberg:
Leopoldo Lugones (1955)

Con Margarita Guerrero:
El Martín Fierro (1953)
El libro de los seres imaginarios (1967)

Con Alicia Jurado:
¿Qué es el budismo? (1976)

Con María Kodama:
Breve antología anglosajona (1978)

Con María Esther Vázquez:
Introducción a la literatura inglesa (1965)
Literaturas germánicas medievales (1966)

Epílogo

A partir de la edición de 1991:
Con Esther Zemborain de Torres Duggan:
Introducción a la literatura Norteamericana (1967)

Œuvres Complètes, Tome I. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1993

Préface par Jorge Luis Borges.
Introduction
Chronologie
Note sur la présente édition
Dédicace
Ferveur de Buenos Aires

En marge de *Ferveur de Buenos Aires*
Lune d'en face
En marge *de Lune d'en face*
Cuaderno San Martín
En marge de *Cuaderno San Martín*
Evaristo Carriego
En marge de *Evaristo Carriego*
Discussion
En marge de *Discussion*
Histoire Universelle de l'Infamie
En marge de *Histoire Universelle de l'Infamie*
Histoire de l'éternité
Fictions
L'Aleph
Autres Inquisitions
En marge de *Autres Inquisitions*
Articles non recueillis
Autour de l'Ultraïsme
Chroniques publiées dans la revue *Proa*
Chroniques publiées dans *La Prensa*
Chroniques publiées dans *Sur*
Films
Chroniques publiées dans la revue *El Hogar*
Textes divers
Notices, notes et variantes par Jean Pierre Bernès

Tome II, 1999

Introduction
Chronologie
Remerciements
L'Auteur
L'Autre, le Même
Pour les six cordes
En marge de *Pour les six cordes*
Eloge de l'Ombre
Le rapport de Brodie
L'Or des tigres
Préfaces avec une préface aux préfaces
Le livre de sable
La rose profonde
La Monnaie de fer

Histoire de la nuit
Sept Nuits
Le Chiffre
En marge du *Chiffre*
Neufs essais sur Dante
Atlas
Les conjurés
En marge des *Conjurés*
La Mémoire de Shakespeare
Conférences, discours et hommages
Correspondance (1919–1926)

Bibliografía

Obras de Jorge Luis Borges

Libros

El Aleph. Buenos Aires: Losada/Prosistas de España y América, 1949.
El Aleph. Buenos Aires: Losada/Novelistas de España y América, 1952.
Antología de la literatura fantástica. Buenos Aires: Sudamericana/Laberinto, 1940. En colaboracicón con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.
Antología personal. Buenos Aires: Sur, 1961.
Arte Poética. Barcelona: Crítica/Letras de la Humanidad, 2000.
Un argumento. Buenos.Aires: Ediciones Dos Amigos, 1983.
Aspectos de la literaturagauchesca. Montevideo: Número, 1950.
Biblioteca personal. Prólogos. Buenos Aires: Alianza, 1988.
Borges en Revista Multicolor. *Obras, reseñas y traducciones inéditas*. Buenos Aires: Atlántida, 1995. Edición de Irma Zangara.
Borges en Sur. B.As.: Emecé, 1999.
Borges en El Hogar. 1935–1958. Buenos Aires: Emecé, 2000.
Cuaderno San Martín. Buenos Aires: Proa: 1929.
Discusión. Buenos Aires: Gleizer, 1932.
Dos fantasías memorables. Buenos Aires: Oportet et Haereses, 1946. Bajo el seudónimo de de H. Bustos Domecq, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
Evaristo Carriego. Buenos Aires: Gleizer, 1930.
Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires: [Imprenta Serrano], 1923.
Ficciones. Buenos Aires: Sur, 1944.
Historia de la eternidad. Buenos Aires: Viau & Zona, 1936.
Historia Universal de la Infamia. Buenos.Aires: [Tor]/Megáfono, 1935.
El idioma de los argentinos. Buenos Aires: Gleizer, 1928.
El idioma de los argentinos. El Lenguaje de Buenos Aires. en colaboración con Edmundo Clemente, Buenos.Aires: Peña del Giúdice, 1952. (colofón 1953)
El idioma de los argentinos. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1994.
El informe de Brodie. Buenos Aires: Emecé, 1970.
Introducción a la literatura norteamericana. Buenos.Aires: Columba/Esquemas 77, 1967. En colaboración con Esther Zamborain de Torre.
Inquisiciones. Buenos Aires: Proa, 1925.
Inquisiciones. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1994.
Invasión. Manuscrito del Guión, inédito. En colaboración avec Hugo Santiago, argumento original de Hugo Santiago, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.
El jardín de senderos que se bifurcan. Buenos.Aires: Sur, 1941.
Las kenningar. Buenos Aires: Colombo, 1933.

Luna de enfrente. Buenos Aires: Proa, 1925.
El libro de arena. Buenos.Aires: Emecé, 1975.
Un modelo para la muerte. Buenos Aires: Oportet et Haereses, 1946. Bajo el seudónimo de Suárez Lynch, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
La muerte y la brújula. Buenos.Aires: Emecé, 1951.
Nueva refutación del tiempo. Buenos Aires: Oportet & Haereses, 1947.
Nueva Antología personal. Buenos Aires: Emecé, 1968.
Nueve ensayos dantescos. Madrid: Espasa Calpe, 1982.
Nueve Poemas. Buenos Aires: El Mangrullo, 1955.
Œuvres Complètes. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès. Tome 1, Paris: Gallimard/NRF/La Pléiade, 1993. Tome II, Paris: Gallimard/NRF/La Pléiade, 1999.
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por él mismo. Buenos Aires: Celtia, 1982. Con estudio de Alicia Jurado
Poemas. 1922–1943. Buenos Aires: Losada, 1943.
Poemas 1923–1953. Buenos Aires: Emecé, 1953.
Poemas 1923–1958. Buenos Aires: Emecé, 1958.
Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.
Obras en colaboración. Buenos Aires: Emecé, 1979.
Obras Completas en colaboración con Adolfo Bioy Casares. Madrid: Alianza, 1981.
O*bras Completas en colaboración con: Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama, María Esther Vázquez*. Madrid: Alianza Tres/Emecé, 1983.
Otras inquisiciones. Buenos Aires: Sur, 1952.
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por él mismo. Buenos Aires: Celtia, 1982. Con estudio de Alicia Jurado.
Prólogos con un Prólogo de Prólogos. Buenos.Aires: Torres Agüero, 1975.
Seis Problemas para don Isidro Parodi. Buenos Aires: SUR, 1942. Bajo el seudónimo de de H. Bustos Domecq, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
Selected non-fictions. New York: Viking, 1999. Edited by Eliot Weinberger.
El tamaño de mi esperanza. Buenos Aires: Proa, 1926.
El tamaño de mi esperanza. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1993.
Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar. (1936–1939). Buenos Aires: Marginales/Tusquets, 1986, edition de Enrique Saceiro-Garí et Emir Rodríguez Monegal.
Textos recobrados. 1919–1929. Buenos Aires: Emecé, 1997.
Textos recobrados. 1931–1955. Buenos Aires: Emecé, 2001.

Textos de Borges publicados en revistas citados

"1941", *Sur* 87(12/1941): 21–22.
"Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", *Sur* (202), 8/1951: 1–8; *El Aleph* 1952.
"Acerca del expresionismo", *Inicial* 1(3),12/1923: 15–17; *Inquisiciones* 1925.
"El acercamiento a Almotásim", *Historia de la eternidad* 1936, *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941, *Ficciones* 1944.

"Adolfo Bioy Casares: La estatua casera", *Sur* 6(18), 3/1936: 85–86, "Notas"; *Obra* (7), 6/1936: 47.
"Adolfo Bioy Casares: Luis Greve, muerto", *Sur* 7(39), 12/1937: 85–86, "Letras Hispanoamericanas".
"Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores", *Sur* 129(7/1945): 120–121.
"Américo Castro, *La peculiaridad lingüística ríoplatense*", *Sur* 86(11/1942): 66–70, *Otras inquisiciones* 1952 ("Las alarmas del doctor Américo Castro").
"De las alegorías a las novelas", *La Nación* 7/8/1949: 1, *Otras inquisiciones* 1952.
"El Aleph", *Sur* 14(131), 9/1945: 52–66; *ElAleph* 1949.
"Algunos pareceres de Nietzsche", *La Nación* 11/12/1940, 2da sec.: 1.
"Anotación al 23 de agosto de 1944" *Sur* 14(120), 10/1944: 24–26; *Otras inquisiciones* 1952.
"Apropos of Dolores" de H. G. Wells, *Sur* 8(50), 11/1938: 76–77.
"Los avatares de la tortuga", *Sur* 9(63), 12/1939: 18- 23; *Otras inquisiciones* 1952.
"¿El arte debe estar al servicio del problema social?", *Contra. La revista de los francotiradores* 1(3), 7/1933: 13.
"El arte de injuriar", *Sur* 3(8), 9/1933: 69–73; *Historia de la eternidad*, 1936.
"Autobiography de G. K. Chesterton", *El Hogar* 33(1459), 1/10/1937: 26, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Baron de la Roche: Se alquila. Poesías", *Revista Multicolor de los Sábados, Crítica* 1(12) 28/10/1933: 2.
"The Beast must die, de Nicholas Blake", *El Hogar* 34(1497), 24/6/1938: 30, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"La biblioteca de Babel", *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.
"La biblioteca total", *Sur* 9(59), 8/1939: 13–16.
"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", *Sur* 14(122), 12/1944: 7–10; *El Aleph* 1949.
"Biografías sintéticas: Gustav Frenssen". *El Hogar* 33(1421), 8/1/1937: 28, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Biografías sintéticas: Leonard Frank", *El Hogar* 34(1501), 22/7/1938: 24, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"El bosque petrificado", *Sur* 4(24), 9/1936:147–148.
"Brandán Carafa: Nubes en el silencio", *Criterio* 1(5), vol. 1, 4/1928: 157–58.
"La busca de Averroes", *Sur* 16(152), 6/1947: 36–45; *El Aleph* 1949.
"Carta", (a Tobías Bonesatti), *Indice*, Bahía Blanca, 2(18), 5/1928: 6.
"Carta de Borges a Reyes", *Monterrey*, *Correo literario de Alfonso Reyes*, Río de Janeiro, 8(3/1932).
"La casa de Asterión", *Los anales de Buenos Aires* 2(15–16), 5/1947: 47–49; *El Aleph* 1949.
"La Chacarita, La Recoleta", secc. "Muertes de Buenos Aires", *Criterio* 1(21), vol 2, 26/7/1928: 108; *Cuaderno San Martín* 1929, sección "Anotaciones".
"Cinco breves noticias: Cabalgata, Sumergible, Un ladrón en la alcoba, El signo de la Cruz, Como tú me deseas", *Selección*, Cuadernos Mensuales de Cultura, 2(6/1933): 3–4.
"Clement Egerton: *The Golden Lotus*", *Sur* 60(9/1939): 68–69.
"La conducta novelística de Cervantes", *Criterio* 1(2), vol. 1, 3/1928: 55–56; *El idioma de los argentinos* 1928.
"Definición de germanófilo", *El Hogar* 36(1626), 13/12/1940: 3, "Opiniones".

"De la dirección de Proa", *Nosotros*, 19(191), vol. 49, 4/1925: 546–547.
"De la vida literaria", *El Hogar* 3/9/1937: 30, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"*Die Raeuber von Liang Schan Moor*, de Shi Nai An", *El Hogar* 34(1503), 5/8/1938: 24, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Deutsches requiem", *Sur* 15(136), 2/1946: 7–14; *El Aleph* 1949.
"Las doce figuras del mundo", *Sur* 12(88), 1/1942: 36–52.
"Dos films", *Sur* 6(19), 4/1936: 109–110.
"Dos films", *Sur* 7(31), 4/1937: 100–101.
"Dos films", *Sur* 12(103), 4/1943: 103–104.
"Dos libros de este tiempo", *La Nación* 12/10/1941, 2da sec.: 1.
"Dos poetas políticos", *El Hogar* 35(1540) 21/4/1939: 87, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Los dos reyes y los dos laberintos", *Los Anales de Buenos Aires* 1(5), 5/1946: 50–52, sec. "Museo"; *El Aleph* 1952.
"Eden Phillpotts: Monkshood", *Sur* 65, 2/1940: 110–112.
"Edward Kasner and James Newman: Mathematics and the imagination", *Sur* 10(73) 10/1940: 85–86.
"Edward Shanks: *Rudyard Kipling. A study in Literature and Political Ideas*", *Sur* 10(78), 3/1941: 83–84.
"Ellery Queen: *The new adventures of Ellery Queen*", *Sur* 10(70), 7/1940: 61–63.
"Elvira Bauer: *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein*", *El Hogar* 33(1441), 28/5/1937: 26, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Emma Zunz", *Sur* 16(167), 9/1948: 14–19; *El Aleph* 1949.
"Encuesta. De la alta ambición en el arte", *Latitud* 1(1) 2/1945: 4.
"Encuesta sobre la novela", *Gaceta de BuenosAires* 1(6), 6/10/1934:1.
"Ensayo de imparcialidad", *Sur* 9(61), 10/1939: 27–29.
"El escritor argentino y la tradición", Conferencia dictada el 19/12/1951, en el *Colegio libre de Estudios Superiores; Sur* 232, 1–2/1955:1–8; *Discusión* 1953.
"La escritura del dios", *Sur* 17(172), 9/1945: 52–66; *El Aleph* 1949.
"La espera", *La Nación* 27/8/1950, 2da sec.: 1, ilust. de Alejandro Sirio; *El Aleph* 1952.
"El estilo y el tiempo", *La Prensa* 22/4/1928, 2da sec.: 5; bajo el título de "La supersiticiosa ética del lector", *Azul* 2(8), 1–2/1931: 11–14; *Discusión* 1932.
"Epílogo" *El Aleph* 1949: 145–146, 1952: 156–157.
"Examen de la obra de Herbert Quain", *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.
"Examen de un soneto de Góngora". *Inicial* 2(10), 5/1926: 50–53; *El tamaño de mi esperanza* 1926.
"Una exposición afligente", *Sur* 49(10/1938): 66–67.
"Excellent intentions de Richard Hull", *El Hogar*, 34(1487), 15/4/1938: 26, "Libros y autores extranjeros. Libros nuevos. En inglés".
"Films", *Sur* 3(1931): 171–173; *Discusión* 1932: 101–108.
"El fin", *La Nación* 11/10/1953, 2da sec.: 1; *Ficciones* 1956.
"La flor de Coleridge", *La Nación* 23/9/1945, 2da sec.: 1; *Otras Inquisiciones* 1952.
"La forma de la espada", *La Nación* 26/7/1942, 2da sec.: 1, ilust. Alejadro Sirio; *Ficciones* 1944.

"The Four Hearts, de Ellery Queen", *El Hogar* 35(1542),19/5/1939: 29, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"La fundación mitológica de Buenos Aires", *Nosotros* 20(204), 5/1926: 52–53; *Cuaderno San Martín* 1929.
"Funes el memorioso", *La Nación* 7/6/1942, 2da sec.: 1; *Ficciones* 1944.
"Gilbert Waterhouse: *A Short History of German Literature*", *Sur* 104(5/1943): 86–87.
"G. K.Chesterton*. The end of the armistice*. Ellery Queen: *The new adventures of Ellery Queen*", *Sur* 70(7/1940): 60–61.
"Herrera y Reissig". *Inicial* 1(6), 8/1924: 31–34; *Inquisiciones* 1925.
"H.G. Wells: *Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water*", *Sur* 64(1/1940): 84–85.
"Hilaire Belloc, *The Jews*", *El Hogar* 34(1481), 4/3/1928: 24.
"Historia del guerrero y la cautiva", *Sur* 17(175), 5/1949: 40–43; *El Aleph* 1949.
"Historia de Rosendo Juárez", *La Nación* 9/11/1969, 4ta sec.: 1, ilust. de Antonio Mazza; *El informe de Brodie* 1970.
"El hombre en el umbral", *La Nación* 20/4/1952, 2da sec.: 1, ilust. de Alejandro Sirio, *El Aleph* 1949.
"Hombres de las orillas", *Revista Multicolor de los Sábados*, *Crítica* 1(6), 16/9/1933: 7. Bajo el título de: "Hombre de la esquina rosada" en *Historia Universal de la Infamia* 1935.
"Hombre de la esquina rosada", ver "Hombres de las orillas".
"Los hombres no se miden con mapas", *La Prensa*, 6/9/1978, 1era sec.: 9, "Carta de lector".
"Howard Haycraft: *Murder for Pleasure*", *Sur* 12(107), 9/1943: 66–67.
"El idioma analítico de John Wilkins", *La Nación* 8/2/1942, 2da sec.: 1; *Otras inquisiciones* 1952.
"El idioma de los argentinos", Conferencia pronunciada en el *Instituto Popular de Conferencias* le 23/9/1927. *La Prensa* 24/9/1927; *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, vol. 13, 1/1928: 259–267; *Gaceta literaria*, Madrid, 2(38), 15 de julio de 1928: 2, *El idioma delos argentinos* 1928.
"L'illusion comique", *Sur* 237, 11–12/1955: 1–4.
"Un infinito problema. El mentiroso. El cocodrilo. El puente. El adivinador", 1(6), 5/1936: 38, ya publicados en: *Revista Multicolor de los Sábados*. *Crítica* 1(40), 12/5/1934: 5, bajo el título de "Dos antiguos problemas".
"Inicial", *Inicial* 1(1), 10/1923: 5–6.
"El inmortal", *Los anales de Buenos Aires* 2(12), 2/1947: 29–39 ilust. de Amanda Molina Vedia, bajo el título de "Los Inmortales"; *El Aleph* 1949.
"*It walks by night* de John Dickson Carr", *El Hogar* 34(1481), 4/3/1938: 24, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"James Joyce", *El Hogar* 33(1425), 5/2/1937: 36, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas. Biografía sintética".
"El jardín de senderos que se bifurcan", *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941: 107–124; *Ficciones* 1944: 109–126.
"The Jews", *El Hogar* 34(1481), 4/3/1938: 24, "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas. Libros nuevos. En inglés".
"De J. L. Borges a Juan Pablo Echagüe", *Criterio* 1(2), vol. 2, 8/1928: 238.
"José Bianco, Las ratas", *Sur* 11(111), 1/1944: 74–78, "Novela".

"Laberintos", *Obra. Revista Mensual Ilustrada* 1(3), 2/1936: 38–39, bajo el seudónimo de Daniel Haslam.
"Lawrence y la Odisea", *Sur* 4(25), 10/1936: 79–81.
"Lawrence de Arabia", *El Hogar* 32(1413),13/11/1936: 120.
"Leopoldo Lugones, Romancero", *Inicial* 2(9), 1/1926: 207–208; *El tamaño de mi esperanza* 1926.
"Lepanto" (Trad.) de Chesterton, *Sol y luna* (1), 1938: 136–147.
"Leslie D. Weatherhead: *After Death*", *Sur* 12(105), 7/1943: 83–85.
"Leyenda policial", *Martín Fierro* 4(38), 2/1927: 4; bajo el título de: "Hombres pelearon" en "Dos esquinas", *El idioma de los argentinos* 1928.
"La lotería en Babilonia", *Sur* 12(76), 1/1941: 70–76; *Ficciones* 1944.
"Manuel Peyrou. La espada dormida", *Sur* 14(127), 5/1945: 73–74.
"Michael Sadleir: *Fanny by gaslight*", *Sur* 95(8/1942): 72–73.
"El milagro secreto", *Sur* 12(101), 2/1943: 13–20; *Ficciones* 1944.
"*The mint*", *Sur* 16(153–156), 7–10/1947: 247–251. Traduccición en colaboración avec Bioy Casares.
"Modos de G. K. Chesterton", *Sur* 6(22), 7/1936: 47–53; *Otras Inquisiciones* 1952; *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por él mismo,* 1982.
"Moral y literatura", *Sur* 14(126), 4/1945: 71.
"Muertes de Buenos Aires", *Criterio* 1(2), vol. 2, 7/1928: 108; *Cuaderno San Martín* 1929; *Poemas* 1943; *Poemas* 1954.
"La muerte y la brújula", *Sur* 12(92), 5/1942: 27–39; *Ficciones* 1944.
"La noche de los dones", *La Prensa* 19/12/1971: 1, ilust. de Helios Gagliardi; *El libro de arena* 1975.
"La noche que en el Sur lo velaron", *Criterio* 1(4), vol. 4, 1/1929: 16–17. *Cuaderno San Martín* 1929 – *Poemas* 1943 – *La Nación*, La Paz 1949 – *Poemas* 1954 – *Nueve Poemas* 1955 – *Nueva antología Personal* 1968, 1969, 1971.
"Las noches de Goliadkin", *Sur* 12(90), 3/1942: 34–50.
"La nadería de la personalidad", *Proa* 1(1), 8/1922; *Inquisiciones* 1925.
"Nota sobre la paz", *Sur* 129 (7/1945): 9–10.
"Nota sobre la 4ta dimensión", *Obra* 1(5), 4/1936: 38–39, bajo el seudónimo de Daniel Haslam; *Revista Multicolor de los Sábados*. *Crítica* 1(51), 28/7/1934: 4.
"Notas, Los libros, G.K. Chesterton: The end of the armistice", *Sur* 10(70), 7/1940: 60–63.
"Nuestra encuesta: ¿Cuál es, a su juicio, el peor libro del año?", *La campana de palo* (10), 12/1926.
"Nuestras imposibilidades", *Discusión* 1932 (suprimido en las ediciones siguientes).
"Nuestro pobre individualismo" *Sur* 141(7/1946): 82–84; en *Otras inquisiciones* 1952.
"Le origini romane di Venezia Dr Giuseppe Marzemin", *El Hogar* 33(1471), 24/12/1937: 24, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"La otra muerte", *La Nación* 9/1/1949, 2da sec.: 1, bajo el título de "La redención", ilust. de Alejandro Sirio; *El Aleph* 1949.
"The Oxford Book of Modern Verse, par Dr. W. B. Keats", *El Hogar* 33(1441), 28/5/1937: 26, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Página relativa a Figari", *Criterio* 1(3), vol. 2, 9/1928: 406–407.

"Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores", *Sur* 142(8/1946): 114–115. "Dele, Dele", *Argentina Libre*, 15/8/1946.
"Para la noche del 24 de diciembre en Inglaterra", *Saber vivir* 4–5, 11–12/1940: 20.
"El Paseo de Julio", *Criterio* 1(5), vol. 4, 2/1929: 240–241; *Cuaderno San Martín* 1929, *Poemas* 1943, *Poemas* 1954.
"Una pedagogía del odio", *Sur* 32(5/1937): 80–81. En *Revista Judaica*: *Revista Judaica* (47), 5/1937: 200–201.
"Pierre Menard, autor del Quijote", *Sur* 9(56), 5/1939: 7–16; *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.
"Polémica: Observación final", *Sur* 92 (5/1942): 72–73.
"Por qué eligió este cuento. El cuento, joya de la literatura", *El Hogar* 31(1345), 26 juillet 1935
"¿Por qué los escritores argentinos no viven de su pluma? Contesta esta pregunta el escritor Jorge Luis Borges", *El Hogar* 42(1917), 12/6/1946: 3.
"Posdata" 1952: 157.
"Profesión de fe literaria", primera versión bajo el título de "A manera de profesión de fe literaria", *La Prensa*, 27/6/1926, 2da sec.: 5. Retomado en *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926: 145–153.
"Prólogo" sección: "El jardín de senderos que se bifurcan", *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941, *Ficciones* 1944.
"Prólogo" sección: "Artificios", "El jardín de senderos que se bifurcan", *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941, *Ficciones* 1944.
"El pudor de la historia", *La Nación* 9/3/1942, 2da sec.: 1.
"¿Qué opina Usted del Lío del Concurso Nac. De Literatura", *Crítica* 29/11/1932.
"Radiografía de la Pampa, por Ezequiel Martínez Estrada", *Revista Multicolor de los Sábados. Crítica* 1(6), 16/9/1933: 5.
"*Die Raeuber von Liang Schan Moor*, de Shi Nai An", *El Hogar* 34(1503), 5/8/1938: 24, "Libros y autrores extranjeros. Guía de lecturas".
"Ramón Gómez de la Serna", *Inicial* 1(6), 9/1924: 72–73.
"La Recoleta, La Chacarita", *Criterio* 1(21), vol 2, 26/7/1928: 108, sect. "Muertes de Buenos Aires"; *Cuaderno San Martín* 1929, sección "Anotaciones".
"Roger Caillois: Le roman policier", *Sur* 91 (4/1942): 56–57.
"El rostro del profeta", *Revista Multicolor de los Sábados. Crítica*, 1(24), 20/1/1934: 6; *Historia Universal de la Infamia* 1935, sous le titre de "El tintorero enmascarado Hákim de Merv".
"Las ruinas circulares", *Sur* 75, 12/1940: 100–106; *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.
"La secta del Fénix", *Sur* (215–216), 9/1951: 13–15; *Ficciones* 1956.
"Séneca en las orillas", *Síntesis* 2 (19), 12/1928: 29–32
"Séneca en las orillas", *Sur* 1 (1): 174–179, été 1931.
"El seudo problema de Ugolino", *La Nación* 30/5/1948, 2da sec.: 1.
"El simurg y el águila", *La Nación* 14/3/1948, 2da sec.: 1.; *Nueve ensayos dantescos.*
"Sobre el *Vathek* de Beckford", *La Nación* 4/4/1943, 2da sec.: 1.
"Sobre la revista de Ludendorff", *El Hogar* 33 (1455), 3/9/1937: 30, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas. De la vida literaria".
"Sobre una alegoría china", *La Nación* 25/10/1942, 2da sec.: 1; *Otras inquisiciones* 1952.

"Sobre un verso de Apollinaire", *Nosotros* 19(190), 3/1925: 320–322; *El tamaño de mi esperanza* 1926, sous le titre de "La aventura y el orden".
"Star Maker de Olaf Stapledon", *El Hogar* 33(1453), 20/8/1937:76, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"La supersiticiosa ética del lector", ver "El estilo y el tiempo".
"El sur", *La Nación* 8/2/1953, 2da sec.: 1, ilust. de Alejandro Sirio; *Ficciones* 1956.
"Tema del traidor y del héroe", *Sur* 14(112), 3–4/1944: 23–26; *Ficciones* 1944.
"Los teólogos", *Los anales de Buenos Aires* 2(14), 4/1947: 50–56; ilust: Juan Otano; *El Aleph* 1949.
"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Sur* 10(68), 3/1940: 30–46; *El jardín de senderos que se bifurcan* 1941; *Ficciones* 1944.
"La traducción de un incidente" *Inicial* 1(5), 5/1924: 6–8; *Inquisiciones* 1925.
"Tres formas del eterno regreso", *La Nación* 14/12/1941, 2da sec.: 1; *Historia de la eternidad* 1953 sous le titre de "El tiempo circular".
"Tres versiones de Judas", *Sur* 14(118), 8/1944: 7–12; *Ficciones* 1944.
"*Der totale Krieg*, de Erich Ludendorff", *El Hogar* 34(1475), 21/1/1938: 24, "Libros y autores extranjeros. De la vida literaria".
"Wells, el previsor", *Sur* 6(26), 11/1936: 125–126.
"El truco", *La Prensa* 1/1/1928, 3da sec.: 2; *El idioma de los argentinos* 1928.
"Ubicación de Almafuerte", *El idioma de los argentinos* 1928.
"El Ulises de Joyce", "La última hoja del Ulises", *Proa* 2(6), 1/1925: 3–6.
"La última invención de Hugh Walpole", *La Nación* 10/1/1943, 2da sec.: 1.
"El último libro de Joyce", *El Hogar* 35(1548), 16/6/1939: 25, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Die Unbekannte Groesse de Hermann Broch", *El Hogar* 33(1427)19/2/1937: 32. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas. En alemán".
"La velocidad como conquista de nuestra época", *El Hogar* 41(1873), 7/9/1945: 9.
"Las versiones homéricas", *La Prensa* 8/5/1932, 3ª. sec: 1; *Discusión* 1932.
"Una vindicación de Israel, de Louis Golding", *El Hogar* 35(1536) 24/3/1939: 89.
"Vindicación del 900", *Saber vivir* 5(53), 1945: 44–45.
"Veit Valentin: *Weltgeschichte*", *Sur* 9(60), 9/1939: 67–68.
"La velocidad es una conquista de nuestra época. ¿Cree ud. que es útil?, *El Hogar* 41(1873), 7/9/1945: 8–9.
"Las versiones homéricas", *La Prensa* 8/5/1932, 3ª sec.: 1; *Discusión* 1932.
"Vilmar y Rohr: *Historia de la literatura alemana*", *El Hogar* 34(1515), 28/10/1938: 89, "Libros y autores extranjeros. Guía de Lecturas".
"Viñetas cardinales de Buenos Aires", *Inicial* 3(11), 2/1927: [26].
"Yo, judío" de Borges, *Megáfono* 12(4/1934): 60.
"El Zahir", *Los Anales de Buenos Aires* 2(17), 7/1947: 30–37, ilust. de Elba Nilda Fábregas; *El Aleph* 1949.

Prólogos

Jauretche, Arturo: *El paso de los libres*. Buenos Aires: La Boina Blanca, 1934: 7–9.
Grünberg: Carlos, *Mester de Judería*. Buenos Aires: Argirópolis, 1940: XI-XVI.

Sarmiento, Domingo Faustino: *Recuerdos de Provincia*. Buenos Aires: Emecé/El Navío, 1944: 9–13.
Prólogos Biblioteca Personal. Buenos Aires: Alianza/Literatura, 1988.
Alvear, Elvira de: *Reposo*. Buenos Aires: Gleizer, 1934: 13–22.
Kafka, Franz, *La Metamorfosis*. Buenos Aires: Losada/La pajarita de papel, 1938: 7–11.

Bibliografía crítica

Agamben, Giorgio: *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Bibliothèque Rivages, 1999.
Aizenberg, Edna. *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Bor*ges. Maryland: Scripta Humanistica, 1984.
——: "Postmodern or Post-Auschwitz. Borges and the Limits of Representation", *Variaciones Borges* 3(1997), Aarhus Universitet, Denmark.
Alcalde, Ramón: *Estudios críticos de poética y política*. Buenos Aires: Conjetural, 1996.
Alfieri, Teresa: *Redes, Alambiques y Herencias*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
Alifano, Roberto: *El humor de Borges*. Buenos Aires: Ediciones Proa, 2000.
Alleau, René: *Hitler et les sociétés secrètes. Enquêtes sur les sources occultes du nazisme.* Paris: Editions Bernard Grasset, 1969.
Almeida, Ivan/Parodi, Cristina: "Editar a Borges", <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/eab.htm>
Alonso, Amado: "Borges narrador", *Sur* 5(14), 11/1935: 105–115.
——: "Polémica: A quienes leyeron a Jorge Luis Borges, en Sur, número 86", *Sur* 12(89), 2/1942: 79–81.
Altamirano, Carlos/Sarlo, Beatriz: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1983.
Aly, Götz: *Endlösung. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden.* Frankfurt: Fischer, 1995.
Améline, Jean-Paul (conception et réalisation): *Face à l'Histoire. 1933–1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*. Paris: Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1994.
Andreu, Jean: "Borges, écrivain engagé", *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui.* Colloque de Cérisy. Paris: 10/18, 1984.
Antelme, Robert: *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard/Tel, 2002.
Antelo, Raúl: "Notas performativas sobre el delito verbal", *Variaciones Borges* (2), 1996: 177–186, Aarhus Universitet, Denmark.
Anzoátegui, Ignacio B.: *Vidas de muertos*. Buenos Aires: [Tor]/Megáfono, 1934.
Aragon: *Trois contes*. Londres: Les Cahiers du Silence, 1945. Sous le pseudonyme de Saint Romain Arnaud.
Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil.* New York: Viking Press, 1963.
——: *The Origins of Totalitarianism*. New York, Harcourt, Brace and World, 1966.

——: *Nach Auschwitz*. Berlin: Ed. Tiamat, 1989.
Aristote, *Poétique*. Paris: Seuil, 1980.
Arlt, Roberto: *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937–1941*. Buenos Aires: Losada/La pajarita de papel, 2003.
Arrieta, Rafael Alberto: *La ciudad y los libros*. Buenos Aires: Librería del Colegio,1955.
Artundo, Patricia: "Entre *La aventura y el orden*: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino", *Cuadernos de Recienvenido*. Sao Paulo, (10), 1999. Publicaçao do Curso de Pós-Graduaçao em Literatura Espanhola e Hispano-Americana. Universidade de Sao Paulo.
——: "Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924", Reichardt, Dieter: *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert-Verlag/Iberoamericana, 2001. 2001a.
——: *La biblioteca de Xul Solar*. Exposition. 13 septembre-13 novembre 2001. Fondation Pan Klub. Musée Xul Solar, 3–4. 2001b.
——: "A. Xul Solar: una imagen pública posible", *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
Astutti, Adriana: "Escribir cómo (como) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo", *Revista Mora*, n. 6/Julio 2000: 69–88, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios del Género, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une Anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil/La Librairie du XXe siècle, 1992.
——: *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction.* Paris: Seuil/La Librairie du XXe siècle, 1997.
Avellaneda, Andrés: *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
Bachiller Carrasco: "Historia Universal de la Infamia", *Obra. Revista mensual ilustrada* 1(1), 11/1935: 46, "Libros".
Balderston, Daniel: *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges.* Rosario: Beatriz Viterbo (Tesis/Ensayo), 1996.
——: *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.
Balio, Tino: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939. History of the American Cinema, n. 5*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1999.
Barrenechea, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. México: Fondo de Cultura Económico, 1957.
Barthes, Roland: *Mythologies*. France: Seuil/Points, 1970.
——: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris: Seuil, 1984.
Bastos, María Luisa: *Borges ante la crítica argentina: 1923–1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
——: "Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo", *Revista Iberoamericana* 110–111, 1980.
——: "Dos líneas testimoniales: *Sur,* los escritos de Victoria Ocampo", *Sur* (348), 1981.
Bataille, Georges: "Sartre" (1947): *Œuvres completes*. XI, Paris: Gallimard, 1988: 226–228.
Bauer, Elvira: *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid.* Nürnberg: Stürmer Verlag, 1936.
Becker, Idel: "Judaísmo y sionismo", *Nosotros* 2da ép., 7(75), 6/1942: 275–296.

Beckford, William: *Vathek. Conte arabe*. Paris: José Corti/Collection romantique/5, 1992, Préface de Stéphane Mallarmé.
Benda, Julien: *La trahison des clercs*. Paris: Grasset, 1927.
Benjamin, Walter: “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” (1936), *Poèsie et révolution*. Paris: 1971.
——: *Paris, Capitale du XIXème siècle. Le livre des Passages*. Paris: CERF, 2000.
Bernard Shaw, George: *Major Critical Essays. XXVI. Music in London. 1890–94. Criticisms contributed week by week to the World*. Three Volumes, New York: WM. H. Wise & Company, 1931.
Berthelot, Francis: “Le débat fictionnel”, *Critique* (635), 4/2000: 312–322.
Bertoni, Lilia Ana: *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE, 2001.
Bessière, Jean/Roussin, Philippe: *Partages de la littérature, Partages de la fiction*. Paris: Honoré Champion, 2000.
Bianco, José: *Ficción y reflexión*. México: F.C.E./Tierra Firme, 1988.
——: “Des souvenirs”, *L’Herne* 1964: 33–43.
Bigo, Antoine: “État à l’agonie vendrait Patagonie”, *Libération, Grand angle/Monde*, 4/3/2003: 12–13, sec. Grand angle/Monde.
Black, Gregory D./Koppes, Clayton R.: *Hollywood goes to war. How politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1987.
Blake, Nicholas: *The Beast must die. A Nigel Strangeways Mystery*. New York/Hagerstown/San Francisco/London: Perennial Library/Harper and Row Publishers, 1978. (Edición original de 1938).
Blanchot, Maurice: *Les intellectuels en question. Ebauche d’une reflexion*. Tours: Farrago, 2000.
Blanco, Mercedes: “Fiction historique et conte fantastique. Une lecture de ‘Los teólogos’”, *Variaciones Borges* 4(1997): 5–50.
——: “Borges y la metáfora”, *Variaciones Borges* 9(2000): 5–39.
Bolasell, Rafael H./Reid, Pablo J./Toni, Patricia: *La infiltración nazi en la Patagonia*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1992.
Bonesatti, Tobías: “Sobre pronunciación argentina”, *Nosotros* 22(227), vol. 60, 4/1928: 152.
Boonstra, Janrense/Joke Kniesmeyer/Hans Jansen: *Antisemitism. A History Portrayed*. Amsterdam: Anne Frank Foundation, 1989.
Bourdieu, Pierre: *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil/Libre examen, 1992.
Brandán Caraffa: “Pizzetti y el Dios único”, *Inicial* 1(1), 10/1923: 9–21.
Brecht, Bertolt: “Über Karl Krauss”, *Gesammelte Werke 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
——: *Gesammelte Werke 3. Stücke 3: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. Die Horatier und die Kuriater. Furcht und Elend des Dritten Reiches. Die Gewehre der Frau Carrar. Leben des Galilei*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
——: *Les Arts et la révolution. Notes sur le travail littéraire. Articles sur la littérature*. Paris: L’Arche, 1970.
——: *Écrits sur la politique et la société*. Paris: L’Arche, 1971.
——: *Journal de travail. 1938–1955*. Paris: L’Arche, 1976.

——: *Journaux. 1920–1922/Notes autobiographiques. 1920–1954*. Paris: L'Arche, 1978.
——: *Le Roman des Tuis*. Paris: L'Arche, 1979.
——: *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
——: *Les crabes de la mer du Nord et autres histoires (1913–1927)*. Paris: L'Arche, 1988.
——: *La vieille dame indigne et autres histoires (1928–1948)*. Paris: L'Arche, 1989.
——: "The other Germany/Das andere Deutschland" (1943), *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Hrsg.: Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt: Suhrkamp, 1994, Band 23: 432-sq.
——: *Briefe I (1913–1936)*. Berlin und Weimar: Aufbau/Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
Buch, Esteban: "Ein deutsches Requiem: Between Borges and Furtwängler", *Journal of Latin American Cultural Studies*, (1), vol. 11, 2002: 29–38.
Buchrucker, Cristián: *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927–1955).* Buenos Aires: Sudamericana/Historia y cultura, 1987.
Bytwerk, Randall L.: *Julius Streicher*. New York: Stein and Day Publishers, 1983.
Caillois, Roger: "Naturaleza del Hitlerismo", Sur 9(61), 10/1939: 93–107. *Naturaleza del Hitlerismo*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1939
——: *Le roman policier.* Buenos Aires: Editions des Lettres Françaises, 1941.
——: "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges", *Sur* 12(91), 4/1942: 71–72.
——: "*Labyrinthes (Avertissement du traducteur)*", Jorge Luis Borges: *Labyrinthes*, Paris: Gallimard/NRF/La Croix du Sud, 1953.
——: "Hakim de Merv, le jeune Bonaparte et J. L. Borges", Jorge Luis Borges: *Histoire de l'infamie/Histoire de l'éternité*,. Monaco: Editions du Rocher, 1958.
——: *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1978.
——: "Thèmes fondamentaux chez Jorge Luis Borges", *Rencontres.* Paris: PUF, 1978.
——: *Circonstancielles*. Paris: Gallimard/NRF, 1980.
——: *Approches de l'imaginaire*. Paris: Gallimard/NRF, 1990.
Caillois, Roger/Ocampo, Victoria: *Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo*. France: Stock, 1997. Lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine avec la collaboration de Laura Ayerza de Castilho.
Canaparo, Claudio/Louis, Annick/Rowe, William (comp.): *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura.* Buenos Aires: Paidós/Espacios del saber, 2000. Edición a cargo de Alejandro Kaufman.
Cansinos Asséns, Rafael: *El divino fracaso*. España: Valdemar/El Club Diógenes,1996.
Capdevila, Analía: "Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)", *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo/Tesis, 1995: 67–98.
Carlyle, Thomas: *Past and Present*. New York: New York University Press, 1965. (1843)
——: *Latter-Day Pamphlets.* London: Chapman and Hall, 1898. (1850)
Carreño-Rodríguez, Antonio: "Ideología, estética y ética en Sur: 1936–1939", Mimeo, Yale University, 2000.
Castro, Américo: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico.* Buenos Aires: Losada,1941.
——: "Comentarios sobre política", *Inicial* 1(1), 10/1923: 35–46.

Cernadas de Bulnes, Mabel Nélida: "Lecturas de una elite intelectual argentina: el *Colegio Libre de Estudios Superiores*, 1939–1959", *Cuadernos Americanos*, Nueva época, n. 74, Univ. Nac. Autónoma de México, marzo-abril de 1999: 241–253.

Cernadas Lamadrid, J.C./Halac, Ricardo: *Yo fui testigo. Antisemitismo*. (7), Buenos Aires: Perfil, 1986.

Chartier, Roger: *Culture écrite et société: L'ordre des livres —XIVème-XVIIIème siècles*. Paris: Albin Michel, 1996.

Chéroux, Clément (sous la direction de): *Mémoires des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*. Marval, 2001.

——: "Du bon usage des images", Ibidem: 11–21.

Chesterton, Gilbert Keith: *The Complete Father Brown*. England: Penguin, 1999.

Christie, Agatha: *The Murder of Roger Ackroyd*. London: HarperCollinsPublishers/The Christie Collection, 1993.

Clendinnen, Inga: *Reading the Holocaust*. New York: Cambridge University Press, 1999.

Cobo Borda, J. G.: "Borges en *La Nación*", *Revista Interamericana de bibliografías* 42(1), 1992: 29–48.

Cohn, Dorrit: *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil/Poétique, 2001.

Cohn, Norman: *Histoire d'un mythe. La* "*Conspiration*" *juive et les Protocoles des Sages de Sion*. Paris: Gallimard/NRF, 1967.

Collins, John J.: *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to the Jewish Matrix of Christianity*. NY: Crossroad, 1984.

Compagnon, Olivier: *Jacques Maritain et l'Amérique du Sud*. *Le modèle malgré lui.* Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2003.

Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo. France: Stock, 1997. Lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine avec la collaboration de Laura Ayerza de Castilho.

Cozarinsky, Edgardo: *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Ediciones Alphaville/Espiral-Fundamentos, 1981.

Croce, Marcela: *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue/Puñaladas, 1996.

——: *Sol y Luna: Falangismo y Syllabus entre Justo y Ramírez*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/Hipótesis y discusiones, 2002.

——: "Víctimas de la policía: los ensayos críticos de Ramón Doll", Rosa 2000: 191–259.

——: "Orden, reacción, tradición: la santísima trinidad del ensayo nacionalista en Julio Irazusta", Rosa 2002: 261–313.

——: *David Viñas. Crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre Contorno y Dios*. Suricata, Buenos Aires, 2005.

Cruz, Jorge: "Indice del Suplemento Literario de *La Nación*, de Buenos Aires, 1940–1944", *Revista Interamericana de bibliografías* 42(1), 1992: 3–9, Washington.

Dabove, Santiago: "Prescencia", *Revista Multicolor de los Sábados. Crítica* 2(60), 29/9/1934: 4.

Dalmaroni, Miguel: "La moral de la historia. Novelas argentinas de la dictadura. (1995–2002)", Congreso nacional de literatura argentina, Universidad de Patagonia Austral, oct. 2003, Mimeo.

——: *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960–2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL, 2004 (2004ª).
——: “Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams”, *Punto de vista* XXVII(79), 8/2004: 42–46. (2004b)
De Certeau, Michel: “Croire/faire croire”, Pierre Birnbaum & Jean-Marie Vincent (comp.): *Critique des pratiques politiques*. Paris: Editions Galilée, 1978: 11–23.
——: *La Faiblesse de croire*. Paris: Seuil/Esprit, 1987. Texte établi et présenté par Luce Giard.
——: *L'invention du quotidien, Arts de faire*. Paris: Folio/Essais, 1990.
——: *La culture au pluriel*. Paris: Seuil/Points Essais, 1993.
De Certeau, Michel/Giard, Luce/Mayol, Pierre: *L'invention du quotidien, habiter, cuisiner*. Paris: Folio/Essais, 1994.
De Gaulle, Charles: *Mémoires de Guerre, Tome I: L'Appel. 1940–1942*. Paris: Librairie Plon, 1954.
“Desagravio a Borges”, *Sur* 12(94), 7/1942: 7–34. Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Alfredo González Garaño, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Aníbal Sánchez Reulet, Gloria Alcorta, Samuel Eichelbaum, Adolfo Bioy Casares, Angel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Adán C. Diehl, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou, Bernardo Canal Feijóo.
De Quincey, Thomas: *The Collected writings of Thomas De Quincey.* New and enl. ed. by David Masson, Edinburgh, A. and C. Black, 1889–90.
De Torre, Guillermo: “Jorge Luis Borges: *El Aleph* (Losada, Buenos Aires, 1949)”, *Sur* 17(180), 10/1949: 93–98.
Del Vasto, Lanza: “XXII: Judas”, *Œuvres Complètes II, Commentaires Bibliques*. Paris: Editions Denoël, 1951: 358–362.
Delage, Christian: “l'image photographique en le procès de Nuremberg”, Chéroux 2001: 172–173.
Deutsch, Sandra McGee: *Las derechas. The Extreme Right in Argentina, Brazil and Chile, 1890–1939*. Stanford: Standford University Press, 1999.
Devoto, Fernando: *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia.* Buenos Aires: Siglo veintiuno de Argentina Editores, 2002.
——: “Para un retrato de Julio Irazusta”, *La Biblioteca* 1. 2005. <http://www.labiblioteca.edu.ar/Numero%201/escritores%201/11.Devoto,%20Fernando.htm>
Díaz, Hernán: “Senderos cruzados”, Canaparo/Louis/Rowe, 2000: 35–45.
Didi-Huberman, Georges: “images malgré tout”, Chéroux 2001: 219–241.
Doderer, Klaus. “Zur Entstehungsgeschichte eines makabren Bilderbuchs aus der Zeit des Dritten Reichs”, *Sub tua platano. Festgabe für Alexander Beinlich.* Emsdetten: Lechte, 1981: 239–244.
Doderer, Klaus/Müller, Helmut (Hrsg.): *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1973.
Doll, Ramón: “Discusiones con Jorge Luis Borges”, *Policía intelectual*. Buenos Aires: Tor/Colección Cometa, 1933: 85–99. Reproduit en Lafforgue 1999: 31–41.
——: *Lugones el apolítico y otros ensayos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1966.

Domínguez, Nora/Rodríguez Pérsico, Adriana: "Autobiografía de Victoria Ocampo: La pasión del modelo", *Lecturas críticas*, 2 (julio 1984): 22–34.

Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

Drieu La Rochelle, Pierre: "El destino de Francia debe resolverse en Paris", *La Nación* 12/9/1936: 6.

Drieu La Rochelle, Pierre: "Discusión sobre Jorge Luis Borges", *Megáfono* (11), 8/1933: 13–14.

Drieu La Rochelle, Pierre: *L'Homme à Cheval*. Paris: Gallimard/L'imaginaire, 1992. (1943)

Eco, Umberto: *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. With Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Edited by Stefan Collini.

Emerson, Ralph Waldo: *Essays and Poems*. U.S.A: Library of America College Edition, 1996.

Engel, Vincent: *La littérature des camps: la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*. Louvain-la-Neuve: Lettres romanes, 1995.

Enríquez Perea, Alberto: *Alfonso Reyes y el llanto de España en Buenos Aires*. México: El Colegio de México/Secretaría de Relaciones Esteriores, 1998.

Estevez, Lucrecia: "Crónicas efímeras", *Atlántida*, 19(836), 9/1936: 28.

Evola, Julius: "Inquadramento del Problema Ebraico", *Bibliografia Fascista*. Luglio, Anno XVII.

——: "Introduzione", *I protocolli die Savu Anziani di Sion*. Milano: Vita Italiana, 1938: 9–32.

Felgine, Odile/Ayerza de Castilho, Laura: *Victoria Ocampo*. France: Criterion, 1991; Préambule d'Ernesto Sábato.

Felgine, Odile: *Roger Caillois (biographie)*. France: Stock, 1994.

Fernández Retamar, Roberto: "Como yo armé mi Borges", *La Gaceta de Cuba* 4(7/8/1999): 2–4.

Fernández Vega, José: "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", *Variaciones Borges* 1(1996): 27–66, Aarhus Universitet, Denmark.

Fichte, Johann Gottlieb: *Discours à la Nation allemande.* Présentation, traduction et notes Alain Renaut. Paris: Imprimerie Nationale Editions, 1992.

Fornet, Jorge: "Letras cubanas de Borges", *La Gaceta de Cuba*, 4/Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 7–8/1999: 12–15.

Foucault, Michel*: Les mots et les choses.* Paris: Gallimard/Tel, 1992.

——: "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Dits et écrits*. Tome I (1954–1969), Paris: Gallimard/NRF, 1994: 789–819.

"Les francs-maçons", *L'Itinérant. L'hebdomadaire de lutte contre l'injustice et la misère* 8(390), 25–31/3/2002.

Friedlander, Saul (editor): *Probing the limits of Representation. Nazism and the* "*Final Solution*". Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1992.

Friedrich, Ernst: *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre! War against war ! Vojnu Vojne!* Zwei Bände. Berlin: Freie Jugend, 1926.

Frizot, Michel: "La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin", *Études photographiques* 8(11/2000): 111–123.

Froschauer, Hermann/Geyer, Renate: *Quellen des Hasses – Aus dem Archiv des* "*Stürmer*" *1933–1945*. Nürnberg: Stadtarchiv Nürnberg, 1988.

Gálvez, Manuel: *Recuerdos de la vida literaria. Vol. I: Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Taurus, 2002.

Garciadiego, Javier: "Alfonso Reyes: Cosmopolitismo diplomático y universalismo Literario", *Escritores en la diplomacia Mexicana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1998: 191–222.

——: "Alfonso Reyes, embajador en Argentina", *Diplomacia y Revolución. Homenaje a Berta Ulloa.* México: El Colegio de México, 2000: 97–121.

——*: Testimonio de una amistad: Correspondencia entre Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas*. Mimeo.

Gasulla, Luis: "*El Aleph,* por Jorge Luis Borges (Editorial Losada, S.A., Buenos Aires)", *Espiga* 8–9(1950): 14.

Genette, Gérard: *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

——: *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

——: *L'œuvre de l'art*, *Immanence et Transcendance.* Paris: Seuil/Poétique, 1994.

——: *L'œuvre de l'art*, *La relation esthétique.* Paris: Seuil/Poétique, 1997.

Gilman, Claudia: "Polémicas II", *Historia social de la literatura argentina.* Ed. David Viñas. Tomo VII: *Yrigoyen entre Borges y Arlt. 1916–1930.* Ed. Graciela Montaldo. Buenos Aires: Contrapunto, 1989: 49–67.

Gilman, Sander L./Katz, Steven T.(comp): *Anti-Semitism in Times of Crisis*. New York and London, New York University Press, 1991.

Gilman, Sander L.: *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1986.

Giordano, Alberto: *Modos del ensayo, Jorge Luis Borges-Oscar Masotta*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

——: "Borges y la ética del lector inocente. Sobre los *Nueve ensayos dantescos*", *Variaciones Borges* 4(1997): 62–73, Aarhus Universitet, Denmark.

Giusti, Roberto F: "El Congreso de los PEN Club . Comentario a puertas cerradas", *Nosotros* 2da ép., 1(6), vol. II, 9/1936: 48–64.

Golsan, Richard J., Editor: *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover: University Press of New England, 1992.

González Cruz Manjarrez, Maricela: *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934–1935*. México: Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.

Goñi, Uki: "Los espías nazis de Perón". *La Nación/Enfoques* 26/10/1997: 1–2, 7e sec.

Grafton, Anthony: *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*. France: Seuil/La librairie du XXème siècle, 1998.

Gramuglio, María Teresa: "Roger Caillois en *Sur*", *Río de la Plata* (13–14), 1992: 149–169.

——: "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", *Punto de vista*, 6(17), 04–7/1983: 7–9, "Dossier: Sur: revista y grupo intelectual".

——: "Sur en la década del '30, una revista política", *Punto de vista* 9(28), 11/1986: 7–9, 32–39.

——: "Bioy, Borges y Sur", *Punto de vista* 12(34), 7–9/1989: 11–16.

Guglielmini, Homero M.: "Borges", *Clarín*, Buenos Aires, 5(1.559), 29/1/1950.

Guibourg, Edmundo: *Calle Corrientes*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1978.

Hahn, Fred/Wagenlehner, Günther: *Lieber Stürmer. Leserbriefe an das Nationalsocialismuskampfblatt 1924 bis 1945*. Stuttgart: Seewald, 1978.

"Ha comenzado la ejecución del plan final de la desaparición del primer Estado Nacional de América del Sur: ARGENTINA. Viernes 29/3/2002. Discurso del senador frances Lyndon Larouche."

Halperín Donghi, Tulio: *Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana/ Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

——: *La Argentina de masas*. Buenos Aires: Paidós, 1980.

Harris, Mark: "A New Version of Borges's Three", http://www.visi.com/~contra_m/cm/features/cm15_borges.html

Hartog, François: *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil/La librairie du XXIe siècle, 2003.

"Hemos recibido", *Inicial* 1(4), 1/1924: 70–71.

Herf, Jeffrey: *Reactionary modernism*. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1984.

Hermes Villordo, Oscar: *El grupo Sur. Una biografía colectiva*. Buenos Aires: Paneta/ Biografías del Sur, 1994.

Hersant, Yves: *Histoire et critique de l'Humanisme*. Séminaire, E.H.E.S.S., 1993–1995.

Hewitt, Andrew: *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics and the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

——: "Fascist Modernism, Futurism, and Post-modernity", Golsan 1992: 38–55.

"*Historia Universal de la Infamia* de Jorge Luis Borges", *Criterio* (388), 8/1935: 1–2, sección "Bibliografía".

Hollier, Denis: *Le Collège de Sociologie, 1937–1939*. Gallimard, "Folio/Essais", 1995.

Holmberg, Eduardo L.: *Cuentos Fantásticos*. Buenos Aires: Hachette, 1957.

Holocaust Awareness, http://www.dac.neu.edu/holocaust/index.htm.

"Homenaje", de Daniel Agrero, III, *Inicial* 1(1), 8/1924: 7.

Hopster, Norbert/Nassen, Ulrich: *Literatur und Erziehung im Nationalsozialismus. Deutschunterricht als Körperkultur*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1983.

Horne, Luz: "La pasión patriótica o la historia de un invento", Mimeo, Yale University. 2000.

Huidobro, Vicente: "Horizon carré". *Obras Completas, Tomo I*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976: 224–271.

"Ia Epistola ad Corinthios II", cap. XI, 19.

Ibarguren, Carlos: *La historia que he vivido*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Ibarguren, Carlos: *La inquietud de esta hora. Liberalismo, corporativismo, nacionalismo*. Buenos Aires: Roldán editor, 1934.

Ibarra, Néstor: "Jorge Luis Borges", Presentación de "Assyriennes" (La loterie de Babylone et La Bibliothèque de Babel), *Lettres françaises* (14), 1/10/1944: 9–26, Buenos Aires; retomado en: Jorge Luis Borges: *Fictions*. France: Gallimard/ NRF/La Croix du Sud, 1951.

——: *Borges et Borges*. Paris: L'Herne/Glose, 1969.

Irazusta, Julio: *Ensayo sobre Rosas*. Buenos Aires: [Tor]/Megáfono, 1935.

——: *Actores y espectadores*. Buenos Aires: Biblioteca Dictio, Vol. 21/Sección Letras, 1978.

Irazusta, Julio: *Memorias (Historia de un historiador a la fuerza)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

Irazusta, Rodolfo y Julio: *La argentina y el imperialismo británico. Los eslabones de una cadena. 1806–1833*. Buenos Aires: Ediciones Arentinas Cóndor/El Mundo de Hoy. Vol. VIII, 1934.
Jackish, Carlota: *El nazismo y los refugiados alemanes en la Argentina, 1933–1945*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1989.
Jarkowski, Aníbal: "El íntimo adversario: Lugones", *Variaciones Borges* 9(2000): 40–58, Aarhus Universitet, Denmark.
Jauretche, Arturo/Mons. Podestá/Sábato, Ernesto/Sánchez Sorondo, Marcelo: *El Pensamiento Nacional y la Encíclica Popularum Progressio*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1967.
Jauretche, Arturo: *El paso de los libres*. Buenos Aires: Editorial La Boina Blanca, 1933. Préface de Jorge Luis Borges.
——: *Los Profetas del Odio*. Buenos Aires: ediciones Trafac, 1957.
Jauss, Hans Robert: "L'étrangeté radicale de la barbarie nazie a paralysé une génération d'intellectuels", *Le Monde des livres* 6/9/1996: 8, reportaje de Maurice Olender.
Jurgenson, Luba: *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* [Paris], Éditions du Rocher, 2003.
Kamen, Henry: "Limpieza and the ghost of Américo Castro: Racism as a tool of literary analysis", *Hispanic Review*, University of Pennsylvania, Vol. 64, n. 1, Winter 1999: 19–29.
King, John: *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture. 1931–1970*. Cambridge University Press, 1986.
Klein, Wolfgang/Teroni, Sandra (éd.): *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2005. Réunis et présentés par Sandra Teroni et Wolfgang Klein.
Klemperer, Victor: *Journal 1933–1941, 1942–1945*. Paris: Seuil, 2000.
——: *LTI. La langue du IIIème Reich*. Paris: Albin Michel/Pocket, 1996.
Koonz, Claudia: *The nazi conscience*. Cambridge Massachussets/London: Harvard University Press, 2003.
Kuhn, Thomas: *La structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion/Champs, 1983.
Lacourbe, Roland: *Nazisme et Seconde Guerre Mondiale en le cinéma d'espionnage*. France: Edicións Henri Veyrier, 1983. Préface d'Alain Décaux.
Lafforgue, Jorge/Rivera, Andrés: *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
Lafforgue, Martín: *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara/Textos libres, 1999.
Lafon, Michel: "Les aventures de la mise en recueil", *Tigre* (Travaux Ibériques de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble) 5(2/1990): 169–175.
Lagmanovich, David: "*Sur* y las revistas literarias argentinas de medio siglo", *Sur* 348(1981): 25–33.
Lara, Tomás de: "J.L.Borges", *Número* 1(1/1930): 1–2.
Lawrence, T.E.: *The Seven Pillars of Wisdom. A Triumph*. New York: Anchor Books/ Double Day, 1991. Original: 1926.
Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil/Collection Poétique, 1975.
Levi, Primo: *Si c'est un homme*. France: Juillard, 1999. Original: 1958.
Liddell Hart, B. H.: *The Real War. 1914–1918*. London: Faber & Faber Limited, 1930.

——: *A History of The World War. 1914–1918*. London: Faber & Faber Limited, 1934.
——: *The German Generals Talk*, New York: Berkley Publishing Corp., 1958.
Lord Macaulay: *Critical and Historical essays contributed to* "*The Edinburgh review*". London: Longmans, Gree, and CO, 1883.
Lotman, Iouri: *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.
Louis, Annick: *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres.* Paris: L'Harmattan, 1997. (1997a)
——: "Borges y el nazismo", *Variaciones Borges* 4(1997): 117–136, Aarhus Universitet, Denmark. (1997b).
——: "Las tensiones del presente. Transformaciones de la figura guapo en la obra de Jorge Luis Borges", *Río de la Plata* 17–18(1997): 307–317. (Louis 1997c).
——: "Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares: l'édification des rapports", *Revue des deux océans* 2(Automne 1997): 269–289. (1997d)
——: "Acontecimientos: Xul-Borges, a cor do encontro", *Xul Solar – J.L. Borges Lingua e Imagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997: 42–49.
——: "Retrato policial: Borges y la novela", *Cuadernos Angers-La Plata* 3(3), 1999: 45–65. (1999a).
——: "Borges: Estado de la obra", *Proa* 3ra ép.(42), 7–8/1999: 63–70. (1999b)
——: "Jorge Luis Borges: Obras, completas y otras", *Estigma* 1999, Málaga; *Boletín/7,* Rosario, 10/1999: 41–64. (1999c)
——: "Borges ante el nazismo", *Río de la Plata* 19–20(2000): 313–322.
——: "Definiendo un género: la Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLIX(2), 2001: 409–437. (2000a)
——: "Caillois-Borges, ou qu'est-ce qui s'est passé?", Actes du Colloque *Roger Caillois, parcours d'une œuvre, intérieur, extérieur,* France: Dominique Guéniot/Collection "Hommes et Textes en Champagne", 2000. (2000b).
——: "Borges et la querelle", *La Querelle. Histoire, ethnologie, linguistique, littérature,* Presses Universitaires de Reims (Université de Reims Champagne-Ardenne), 2000: 235–261. Sous la direction de Sylvie Mougin. (Louis 2000d).
——: "Retórica y argumentación. Hacia una disciplina literaria sin teoría", *Boletín,* Rosario, 9(9/2001): 40–52.
——: "Besando a Judas. Notas alrededor de Deutsches Requiem", Canaparo/Louis/Rowe 2000: 61–71. (2000c)
——: "Xul-Borges, o los placeres de la afinidad electiva", Catálogo de la Exposición Internacional *Visiones y revelaciones: redescubrir a Xul Solar*, Malba, Buenos Aires/Sao Paulo, junio-agosto de 2005.
——: "Monumento Borges", *Crónica General de América Latina* 1(2007). En prensa.
Ludmer, Josefina. "Las justicias de Emma", *Cuadernos Hispanoamericanos* 55/507(1992): 473–480.
——: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
——: *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil/Básicos, 1999.
——: "¿Cómo salir de Borges ?", Canaparo/Louis/Rowe 2000: 289–300.
Lugones, Leopoldo: *La misión del escritor. El ideal caballeresco*. Buenos Aires: Ediciones Pasco, 1999.

Lyotard, Jean-François: *Heidegger et* "*les juifs*". Paris: Editions Galilée, 1988.
Macherey, Pierre: "Borges et le récit fictif", *Pour une théorie de la production littéraire.* Paris: Maspero, 1966: 277–285.
"Madrid, meridiano intelectual de Hispoanoamérica", *La Gaceta literaria* 1(8), Madrid, 15/4/1927: 1.
"¿Madrid, meridiano intelectual Hispano-América?", "Un llamado a la realidad", *Martín Fierro* 4(42), 6–7/1927: 6–7, Buenos Aires. Respuestas página 6: Pablo Rojas Paz, Ildefonso Pereda Valdés, Ricardo Molinari. Respuestas página 7: Raúl Scalabrini Ortiz, Santiago Ganduglia, Lisardo Zía, "Ortelli y Gasset" (Borges et Carlos Mastronardi), Enrique Espinoza, Jorge Luis Borges.
Mann, Thomas: *Deutsche Hörer! Radiosendungen an Deutschland aus den Jahren 1940 bis 1*945. Frankfurt: Fischer, 1995.
——: *Doktor Faustus*. (1947) Paris: Librairie Générale Française, 1983.
——: *Le journal du docteur* "*faustus*". Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1994.
——: *Appels aux allemands. 1940–1945*. France: Balland/Martin Flinker, 1984. Introduction critique d'Edmond Vermeil, Préface de Martin Flinker.
——: *Journal. 1918–1921/1933–1939*. France: Gallimard/NRF, 1985.
Martín-Cabrera, Luis: "Nombrar lo Innombrable. El discurso del Mal en *Deutsches requiem*", Mimeo, Yale University, 2000.
Martínez Estrada, Ezequiel: *Radiografía de la Pampa*. Madrid: Allca/FCE-Archivos, 1991/1996, Edición crítica, coordinador: Leo Pollman.
Masotta, Oscar: "*Sur* y el anti-peronismo colonialista", *Contorno* 7/8, 1956.
Matamoro, Blas: *Oligarquía y literatura.* Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975.
Meinel, Christoph: "Antinomies of Progress: The Culture of Science in Fin-de-siècle Germany", *Einführungstagung Regensburg*, Regensburg: Alexander von Humboldt-Stiftung, 15/2/2001.
Menzel, Katharina: "Lee Miller (1907–1971)", Chéroux 2001: 128–133.
Meyer, Doris: *Against the Wind and the Tide. Victoria Ocampo*. Austin: University of Texas Press, 1979/1990.
Michaud, Éric: *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris: Gallimard/Le temps des images, 1996.
——: "Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction", *Art et société* 21(2003): 21–42.
——: "Sur quelques figures nazies de Prométhée", Congreso "Les figures modernes de Prométhée", CRAL, 15–16 enero del 2004.
Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle.* [Paris:] PUF, 1972.
——: *Las letras de Borges y otros ensayos.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
——: "The theatrics of reading: body and book in Victoria Ocampo", *At face value. Autobiographical writing in Spanish America.* New York: Cambridge University Press, 1991: 55–75.
Montaldo, Graciela. "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogia", *Historia social de la literatura argentina.* Ed. David Viñas. Tomo VII: *Yrigoyen entre Borges y Arlt. 1916–1930.* Ed. Graciela Montaldo. Buenos Aires: Contrapunto, 1989: 367–394.
——: "Polémicas I", Idem, 31–46.
——: "Borges, Aira y la literatura para multitudes", *Boletín/*6, 10/1998: 7–17.

——: “Borges y las fábulas de lealtades de clases”, Canaparo/Louis/Rowe 2000: 165–175.
Mora y Araujo, Manuel/Llorente, Ignacio (compiladores): *El voto peronista. Ensayos de sociología electoral argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
Moreiras, Alberto: “Capítulo Quinto: Circulus vitiosus deus: El agotamiento teórico de la ontoteología en Borges”, “Capítulo Séptimo: Lugares privados en *El Aleph*”, *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, Universidad Arcis, 1999.
Morel, Jean-Pierre: “Le cercle des assassins disparus”, *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/morel.htm>.
Nach dem Eichmann-Prozess: zu einer Kontroverse über die Haltung der Juden. London: Council of Jews from Germany, 1963.
Nazi Conspiracy and Aggression. Office of United States Chief of Counsel For Prosecution of Axis Criminality. Washington: United States Government Printing Office, 1946. Volumes I-VIII.
Nerval, Gérard de: *Poèmes d’outre-Rhin.* Paris: B. Grasset: 1996.
Newton, Ronald C.: *German Buenos Aires, 1900–1933*. *Social change and cultural crisis*. Austin: University of Texas Press, 1977.
——: *El cuarto lado del triángulo. La* “*amenaza nazi*” *en la Argentina (1931–1947).* Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
Nilus, Sergyei: “Introducción” (1905), *Protocolos de los Sabios de Sión*. Buenos Aires: Editorial Temas Contemporáneos, 1984.
Nora, Pierre: “Simmel: le mot de passe”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 14(automne 1976): 307–312.
——: “1898. Le thème du complot et la définition de l’identité juive (1980 et 1991)”, Taguieff 1992, II: 457–471.
Nouzeilles, Gabriela: “Patagonia as Borderland: Nature, Culture, and the Idea of the State”, *Travesía. Journal of Latin American Cultural Stu*dies 8(1), 6/1999: 35–48.
Núñez, Zulma: “Un Congreso Mundial de Escritores. El Dr. Carlos Ibarguren y el Pen Club”, *Atlántida* 19(835), 8/1936: 32, 75, 78.
Ocampo, Victoria: *Domingos en Hyde Park*. Buenos Aires: Sur, 1936. (1936a)
——: “El Congreso Internacional de Escritores de los P.E.N. Clubs en Buenos Aires”, *Sur* 6(23), 8/1936: 7–10. (1936b).
——: “*Viaje Olvidado*”, *Sur* 7(35), 8/1937: 118–121, “Notas: Letras argentinas”.
——: “Racine et Mademoiselle”, *Lettres Françaises* 1(1/7/1941): 21–32.
——: *338171. T.E*. Buenos Aires: Sur/Editions des Lettres Françaises, 1942.
——: “Sobre Le Silence de la Mer”, *Lettres Françaises* 12(1/4/1944): 36–41, “Chroniques”.
——: “Introducción”, *Sur* 14(113–114), 3–4/1944: 7–10.
——: “Despedida a Roger Caillois”, *Sur* 14(129), 7/1945: 116–119.
——: “Sur”, *Revista Hispánica Moderna* 12(1–2), 1/4/1946: 44–54.
——: “A propósito de *Las criadas*”, *Sur* 16(168), 10/1948: 12–17.
——: *Soledad sonora*. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.
——: “Visión de Jorge Luis Borges”, *Cuadernos. Revista mensual* 55(12/1961): 17–23. “Vision de Jorge Luis Borges”, *L’Herne* 1964: 19–25.
——: “Carta a Jorge Luis Borges”, *Cuadernos. Revista Mensual* 88(9/1964): 41–42.

——: “Vida de la revista Sur. 35 años de una labor”; “Posdata: Waldo Frank y *Sur*”, *Sur* (303–304–305), 11/1966–4/1967: 1–36.
——: *Autobiografía.* 6 tomos. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1980[-1984].
——: *Cartas a Angélica y otros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
Ocampo, Victoria/Reyes, Alfonso: *Cartas echadas. Correspondencia 1927–1959*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1983.
Oesterheld, Hector Germán: *El eternauta*. 1ra ed.: *Hora Cero*, Ediciones Frontera, 1957. 2da parte (guión: Héctor G. Oesterheld; dibujo: Solano López): *Skorpio*, Ediciones Record, 1976.
Olea Franco, Rafael: *El Otro Borges. El Primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 1993.
——: (editor): *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999.
Olender, Maurice: *Les langues du Paradis. Aryens et Sémites: un couple providentiel*. Paris: “Hautes Etudes”, Gallimard/Le Seuil, coll. Points/Essais, 1989. Préface de Jean-Pierre Vernant.
Oliver, María Rosa: *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.
Onfray, Michel: *Politique du Rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*. Paris: Grasset, 1997.
Orgambide, Pedro: *Radiografía de Martínez Estrada*. Buenos Aires: C.E.A.L./La Historia Popular/Vida y milagros de nuestro pueblo, 1970.
Ortega, Julio: “Victoria Ocampo y *Sur*”, *Lexis* 5(1981).
Ortelli, Roberto A.: “Dos poetas de la nueva generación”, *Inicial* 1(1), 10/1923: 62–68.
Ory, Pascal: *La France Allemande. Paroles du collaborationnisme français (1933–1945).* Paris: Gallimard, 1977.
——: *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire* (*1935–1938).* Paris: Plon, 1994.
Ory, Pascal/Sirinelli, Jean-François: *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1999.
P., S. de: “Los judíos, fuerza oculta de la revolución”, *Estudios. Revista Mensual por la Academia Literaria del Plata* 26(303), 9/1936: 197–209.
Panesi, Jorge/Menéndez, Salvio Martín: “El manuscrito de *El Aleph* de Jorge Luis Borges”, *Filología: Crítica Genética* 27(1–2), 1992: 91–119.
Panesi, Jorge: “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur*/*Contorno*”, *Espacios* 2(1985).
——: *Teoría y análisis literario C*, Cursos teóricos dictados en la Universidad de Buenos Aires, marzo-abril de 1997.
——: *Críticas*. Buenos Aires: Norma/Críticas, 2000. (2000a)
——:“Borges: Destinos sudamericanos y destinos de la traducción”, Canaparo/Louis/Rowe 2000: 165–175. (2000b)
Pastormerlo, Sergio: “Dos concepciones del género policial en Argentina.Una introducción a la narrativa policial borgeana”, *Literatura Policial en Argentina, Waleis, Borges, Saer*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, 1997: 17–43.
——: *Borges como Crítico*. Tesis de Doctorado, Universidad de La Plata, 2002.
Pauls, Alan/Helft, Nicolás: *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: F.C.E., 2000.

Payne, Leigh A.: *Confessions of Torturers. Reflections from Argentina*. TRC: Commissioning the Past, University of Witwatersrand, 11–14 june 1999.
Paz Leston, E.: "El proyecto de la revista *Sur*", *Historia de la liteartura argentina V*. Buenos Aires: CEAL, 1981: 289–312.
Peirce, Charles Sanders: *Écrits sur le signe.* Paris: Seuil, 1978.
PEN Club de Buenos Aires: *XIV Congreso internacional de los PEN Clubs. Discursos y debates*. *5–15 de septiembre de 1936.* Buenos Aires, 1937.
Pérez, Felipe S.: "Actualidad: El escritor y su acción social", *Nosotros* 2da ép., 1(7), vol. II, 10/1936: 188–192.
Perón, Coronel: *Libro azul y blanco*. Buenos Aires: Editorial Azul y Blanco, 1946.
Persico, Joseph E.: *Nuremberg. Infamy on Trial*. New York: Penguin Books, 1994.
Petit de Murat, Ulyses: *Borges Buenos Aires*. Bs.As: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires/Secretaría de Cultura, 1980.
Peyrou, Manuel: *La espada dormida*. Buenos Aires: Sur, 1944.
Pezzoni, Enrique: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
——: *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. Compilado y prologado por Annick Louis.
Piglia, Ricardo: "Ideología y ficción en Borges", *Punto de vista* 1(5), 1979.
——: *Crítica y ficción.* Santa Fe: Universidad del Litoral (Cuadernos de Extensión Universitaria, Serie Ensayo, (9), 1986.
——: ¿Existe la novela argentina?", *Espacios* (6), 10–11/1987: 13–15.
Pimentel Pinto, Júlio: *Uma Memória do Mundo. Ficçao, memória e história em Jorge Luis Borges*. Sao Paulo: FAPESP, 1998. Apresentaçao de Maria Ligia Coelho Prado.
Pineta, Alberto: *Verde Memoria*. Bs.As: Ediciones Antonio Zamora, 1962.
Pinto, Juan: "La generación literaria del 22: Jorge Luis Borges", *Clarín*, Buenos Aires, 9/3/1947.
Poe, Edgar Allan: *The Complete Stories*. London: David Campbell Publisher Ltd./ Everyman's Library, 1992.
Poliakov, Léon (comp.): *Histoire de l'Antisémitisme*. 1945–1993, Paris: Seuil, 1994.
Ponce, Aníbal: "Sobre Historia Universal de la Infamia", *Mundo argentino.* Buenos Aires, 28/6/1935; *Los autores y los libros*. Buenos Aires: Ediciones El viento y el mundo, 1970.
Pratt, Hugo: "Concert en O mineur pour harpe et nitroglycérine", *Les Celtiques.* III, Casterman, 2000. Edición original de 1971–72 en la revue *Pif*, 1980 chez Casterman.
"Los premios nacionales de literatura", *Nosotros* 2da ép., 7(76–78), 1942: 114–116.
Prieto, Adolfo: *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1953.
—— (comp.): *Proyección del rosismo en la Literatura argentina.* Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1959.
——: *Literatura y subdesarrollo*. Universidad Nacional de Rosario, 1968.
Protocolos de los Sabios de Sión. Buenos Aires: Editorial Temas Contemporáneos, 1984. Introducción de Iulius Evola.
Los Protocolos de los Sabios de Sión. *El Plan Andinia. La invasión judía*. Buenos Aires: Orbe Ediciones/Equipo de Redacción "Suchus", 1995.
Quattrocchi-Woisson, Diana: *Los males de la memoria. Historia y Política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

Radaelli, Sigfrido A.: *La irreverencia histórica.* Buenos Aires: [Tor]/Megáfono, 1934.
Raine, Kathleen: *The Human Face of God. William Blake and the Book of Job.* Great Britain: Thames and Hudson, 1982.
Ramos Mejía, José María: *Los simuladores del talento.* Barcelona: F. Granada y cia Editores, [1904].
"¿Reaccionarios? ¿Poco definidos?", *Inicial* 1(2), 11/1923: 3–8.
"Recepción de los Delegados al XIV Congreso de los P.E.N. Club. Palabras del doctor Carlos Ibarguren. Discurso de Don Juan Pablo Echagüe. Discurso de Don Jorge Duhamel. Discurso de Don Afranio Peixoto.", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* IV(15), 7–9/1936: 367–381.
Richards, Thomas: *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire.* London/New York: Verso, 1993.
Rivera, Jorge B.: *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
Robledo Rincón, Eduardo: *Alfonso Reyes en Argentina.* Buenos Aires: Eudeba/ Embajada de México, 1998.
Rock, David. *La argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*. Buenos Aires: Ariel, 1993.
Romano, Eduardo: "Nace *Sur*, entre el final de *Síntesis* y las elecciones de 1930", *Tramas* II, Córdoba, 1996.
Rosa, Nicolás: *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur Literaria/Crítica, 1991.
——: "*Sur* o el espíritu y la letra", *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987.
——: (ed.): *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias.* Buenos Aires: Alianza Editorial, 2002.
Rosenberg, Alfred: *Die Potokolle der Weisen von Sion und die jüdische Weltpolitik.* München: Deutscher Volksverlag, Dr. E Boepple, 1933.
Rostagno, Irene: *Searching for recognition. The Promotion of Latin American Literature in the United States*. Connecticut: Greenwood Press, 1997.
Rowe, William: "¿Cuán europea es Europa?", Olea Franco 1999: 227–244.
Ruschi Crespo, María Isabel de: *Criterio. Un periodismo diferente*. Génesis y fundación, Buenos Aires: Nuevohacer/Fundación Banco de Boston/Grupo Editor Latinoamericano, 1998.
Russell, Bertrand: *Let the people think. A Selection of Essays.* London: Watts & CO./ The thinker's Library, n.84, 1946 (1941).
Sábato, Ernesto: "Calendario", *Sur* 12(97), 10/1942: 97.
Sagastizábal, Leandro de: *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba, 1995.
Said, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
——: *Representations of the intellectual*. New York: Vintage Books, 1996.
Saítta, Sylvia: *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana/Historia y cultura, 1998.
——: "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno", *Variaciones Borges* 9(2000): 74–83, Aarhus Universitet, Denmark.
Salas, Horacio: "Borges Yrigoyenista", *Desmemoria*, Buenos Aires, 3, 4–6/1994: 49–54.
——: *Borges: Una biografía*. Buenos Aires: Planeta/Biografías del Sur, 1994.

Sánchez Sorondo, Marcelo: “Al margen del Pen Club Congreso. El discurso de Jules Romains”, *Estudios. Revista Mensual por la Academia Literaria del Plata*, “Sección Literaria”, 26(305), 11/1936: 355–362.
Sapiro, Gisèle: *La guerre des écrivains. 1940–1953*. Paris: Fayard, 1999.
Sarlo, Beatriz: “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de vista* 7(16), 1982: 3–6.
——: “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, *Punto de vista* 7(17), 4–7/1983: 10–12, “Dossier: Sur: revista y grupo intelectual”.
——: “El surgimiento de la ficción en Borges”, *Espacios* (6), 10–11/1987: 8–12.
——: *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
——: “Victoria Ocampo o el amor de la cita”, *La máquina cultural*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
Sartre, Jean-Paul: *Le Rôle de l’intellectuel en le mouvement révolutionnaire*. Paris: E. Losfeld, 1971.
——: *La responsabilité de l’écrivain*. Lagrasse: Verdier, 1998.
——: *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1985.
——: *Réflexions sur la question juive*. Paris: Gallimard, 1985.
Scarry, Elaine: *The body in pain. The Making and Unmaking of the World*. New York/ London: Oxford University Press, 1985.
Schaeffer, Jean-Marie: *Les célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris: Gallimard/nrf essais, 1996.
——: *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil/Poétique, 1999.
——: “De la fiction”, Bessière/Roussin: *Partages de la littérature, Partages de la fiction.* Paris: Honoré Champion, 2000: 63–88.
——: “Le romanesque”, *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.com/t/leromanesque.htm>
——: “De l’imagination à la fiction”, *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.com/t/fiction.htm>
Schatz, Thomas (comp.): *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s. History of the American Cinema. n.6*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1999.
Schwarzstein, Dora: “La llegada de los republicanos españoles a la argentina”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos,* CEMLA, Buenos Aires, 37(1997): 423–447.
Sebreli, Juan José (comp.): *La cuestión judía en Argentina*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.
——: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.
Seghers, Pierre: *La Résistance et ses poétes (France 1940/1945)*. Paris: Seghers, 1974.
Senkman, Leonardo: *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Pardes, 1983.
——: *El antisemitismo en Argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1986.
——: *Argentina, la Segunda Guerra Mundial y los refugiados indeseables. 1933–1945*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano/Colección Estudios Políticos y Sociales, 1991.
——: “Vargas, Perón y la cuestión de los refugiados judíos: Una comparación preliminar”, *Reflejos*, Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalem 5(12/1996): 86–100.

——: “Máximo José Kahn: de escritor sefardí del exilio a escritor del desastre judío”, *Zwischen Literatur und Philosophie. Suche dem Menschlichen.* Festschrift zum 60. Geburstag von Victor Farías. Herausgegeben von David Schidlowsky, Olaf Gauding und Peter Veit, Berlín, 2000.

Sigal, León: “Itinerario de un autodidacta”, Martínez Estrada, Ezequiel: *Radiografía de la Pampa*. Madrid: Allca/FCE-Archivos, 1991/1996: 349–383. Edición y coordinación: Leo Pollman.

Sigal, Silvia/Verón, Eliseo: *Perón o muerte*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1988.

Simmel, Georg: “Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft”, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung.* Berlin: Duncker & Humblot, Berlin 1908: 256–304. “La société secrete”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 14(automne 1976): 281–305.

——: “Deutschlands innere Wandlung”, *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze*, München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1917.

Soergel, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*. Leipzig: Voigtländer, 1911.

——: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*. Leipzig: Voigtländer, 1934.

Sosnowski, Saúl: “Contando nazis en Argentina”, *La Jornada Semanal*, México D.F., 11/7/1999: 4–5.

——: *Borges y la cábala, la búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Ed. Pardo, 1986.

Spiller, Roland: “Die argentinische Literatur nach Borges und Cortázar”, Klaus Bodemer/Andrea Pagni/ Peter Waldmann (Hg.). *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt: Vervuert 2002: 461–492.

——: “La poesía después de Auschwitz: Adorno, Baudelaire y la poética de la memoria de Juan Gelman”, *Mimeo*.

Staël, Madame de: *De l’Allemagne*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

Sternhell, Zeev: *Naissance de l’idéologie fasciste*. Paris, 1989.

Sweedler, Milo: “Lieux sacrés. Ou la mise en abyme du Collège de Sociologie”, *Revue des Sciences Humaines* 261(1–3/2001): 51–64.

Taguieff, Pierre-André (dir.): *Les Protocoles des Sages de Sion. Tome I: Introduction à l’étude des Protocoles, un faux et ses usages en le siècle*. *Tome II: Études et documents*. Paris: Berg International/Faits et Représentations, 1992.

Terán, Oscar: “El exilio mexicano de Aníbal Ponce”, *Controversia,* México, 1(10/1979).

Tetens, T. H.: *Cristianismo, Hitlerismo, Bolchevismo*. Buenos Aires: Editorial La Campana, 1937.

Thompson, Jon: *Fiction, Crime and Empire. Clues to Modernity and Postmodernism.* University of Illinois Press, 1993.

Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil/Poétique, 1970.

——: “Typologie du roman policier”, *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971: 55–65.

——: *Les morales de l’histoire*. Paris: Bernard Grasset, 1991.

——: *Face à l’extrême*. Paris: Seuil, 1991.

——: *Les abus de la mémoire*. Paris: Aléa, 1995.

Uhlman, Fred: *L’ami retrouvé*. Paris: Gallimard/Folio, 2000 (1971).

Ulla, Noemí (selección y prólogo): *La revista Nosotros*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Colección “Las revistas”, 1969.

Updike, John: “The Author as Librarian”, (“Books”), *The New Yorker* 30/10/1965: 223–235.
Vaccaro, Alejandro: *Georgie. 1899–1930. Una vida de Jorge Luis Borges,* Buenos Aires: Proa, 1996. (1996a).
——: “Cartas del poeta adolescente”. *La Nación* 9/6/1996: 6ta sec.: 1–2. (1996b)
Vandorpe, Yasmine-Sigrid: “Ironie et paradoxe en *Deutsches Requiem* de Jorge Luis Borges”, Vincent Engel (comp.): *La littérature des camps: La quête d’une parole juste, entre silence et bavardage*. Belgique: Les Lettres Romanes, 1995.
Velarde, Max: *El editor Domingo Viau*. Buenos Aires: Alberto Casares Editor, 1998.
Vercors*: La Marche à L’Étoile*. Les Cahiers du Silence, Paris/Londres 1943.
——: *Le silence de la mer*. Paris: Albin Michel, 1993.
Viala, Alain: *Naissance de l’écrivain: sociologie de la littérature à l’âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
Villegas, Jean-Claude: “Aux seuils d’une collection”, *Río de la Plata* 13–14(1992): 191–205.
Vilmar, A. F. C.: *Geschichte der deutschen National-Literatur*. . Bearb. u. fortges. von Johannes Rohr (2 Auflage). Berlin: Safari-Verlag, 1936
——: *Geschichte der deutschen National-Literatur*. Marburg/Leipzig, 1864.
Viñas, David: “Martínez Estrada: de Radiografía de la Pampa al Caribe”, Martínez Estrada, Ezequiel: *Radiografía de la Pampa*. Madrid: Allca/FCE-Archivos, 1991/1996: 409–423. Edición y coordinaciónn: Leo Pollman.
——: *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1974.
——: *De Sarmiento a Dios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
Walsh, María Elena: “Escenas de la vida literaria”, *La Nación/Cultura* 13/12/1998, 6ta sec.: 1–2.
Warley, Jorge: “Un acuerdo de orden ético”, *Punto de vista* 7(17), 4–7/1983: 12–14, “Dossier: Sur: revista y grupo intelectual”.
Wast, Hugo: *El Kahal – Oro*. (1935) Buenos Aires: Ediciones AOCRA, 1975.
Weiss, Peter: *The Investigation, oratorio in XII Cantos*. London: Calder and Boyars, 1965, English version by Alexander Gross.
Wells, H. G.: *The Time Machine and The Invisible Man*. U.S.A.: Signet Classic, 1984.
Yunque, Alvaro: “Roberto Arlt”, *Nosotros* 2da ép., 7(76): 113–114.
Zech, Paul: *La Argentina de un poeta alemán en el exilio, 1933–1946*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1993. Edición et introduction: Regula Rohland de Langbehn.
Zuleta Alvarez, Enrique: *El nacionalismo argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1975.

Films

Action in the North Atlantic, Lloyd Bacon, Warners (USA), 1943.
All this and Heaven too, Anatole Litvak, Warner Bros (USA), 1940.
All through the Night, Vincent Sherman, Warner Bros (USA), 1942.
Arise my Love, Mitchell Leisen, Paramount Pictures (USA), 1940.
Arsenic and Old Lace, Frank Capra, Warner Bros (USA), 1944.

Bad Men of Missouri, Ray Enright, Warner Bros (USA), 1941.
To be or not to be, Ernst Lubitsch, UA – Lubitsch-Korda (USA),1942.
*The Best Years of our Lives,*William Wyler, Samuel Goldwyn Company (USA),1946.
Billy the Kid, King Vidor, Metro Goldwyn Mayer (USA), 1930.
Black Narcissus, Micheal Powel-Emeric Pressburger, Independent Producers-The Archers-The Rank Organisation Film Productions Ltd (GB),1947.
Blockade, William Dieterle, Walter Wanger Productions Inc. (USA), 1938.
Le bonheur, Marcel L'Herbier, Pathé-Natan (France), 1934.
Blood and Sand, Robert Mamoulian, 20th Century Fox (USA),1941.
Boy from Stalingrad, Sydney Salkow, Columbia Pictures Corporation (USA)1943.
The Boy wiht Green Hair, Joseph Losey, RKO Radio Pictures (USA),1948.
Casablanca, Micheal Curtiz, Warner Bros (USA), 1943.
Cat People, Jacques Tourneur, RKO Radio Pictures Inc. (USA),1942.
Confessions of a Nazi Spy, Anatole Litvak, Warner Brothers (USA), 1939.
The Cross of Lorraine, Tay Garnett, Edwin Knopf Prod. (USA), 1943.
Dangerous Moonlight, Brian Desmond, RKO Radio Pictures (USA),1941.
Days of Glory, Jacques Tourneur, RKO Radio Pictures (USA), 1944.
They died with their Boots on, Raoul Walsh, Warner Bros (USA), 1942.
Docks of New York, Joseph von Sternberg, Famous Players-Lasky Corporation (USA)-Paramount Pictures (USA),1928.
Double Indemnity, Billy Wilder, PAR (USA), 1944.
Die Ehe der Maria Braun, Rainer-Werner Fassbinder, Albatros Production-Fengler Films- FlimVerlag der Autoren-Tango Film-Trio Film-West Deutscher Rundfunk (RFA),1979.
The Enchanted Cottage, John Cromwell, RKO (USA), 1945.
Le fascisme quotidien, Mosfilm, Mijail Romm (URSS), 1965. Connu aussi sous les titres de: *A Night of Thoughts, Ordinary Fascism*.
Five Graves to Cairo, Billy Wilder, Paramount Pictures (USA), 1943.
A Foreign Affaire, Billy Wilder, Paramount Pictures (USA),1948.
Foreign Correspondent, Alfred Hitchcock, Walter Wanger Productions Inc. (USA),1940.
For the Defense, John Cromwell, Paramount Pictures (USA),1930.
La fuga, Luis Saslavsky, Pampa Film (Argentine), 1937.
Gaslight, George Cukor, Metro Goldwyn Mayer (USA),1944.
Gilda, Charles Vidor, Columbia Pictures Corporation (USA),1946.
The Great Dictator, Charles Chaplin, United Artists, 1940.
A Guy Named Joe, Victor Fleming, Metro Goldwyn Mayer (USA), 1943.
Hangmen also die, Fritz Lang, Arnold Pressburger Films (USA), 1943.
To have and have not, Howard Hawks, Paramount (USA), 1944.
High Sierra, Raoul Walsh, Warner Bros (USA),1941.
Hotel Reservé, Lance Confort/Mutz Greenbaum/Vic Hanbury, RKO Radio Pictures Inc. (USA), 1944.
Of Human Bondage, John Cromwell, RKO Radio Pictures Inc. (USA), 1934.
La infancia de Ivan (Ivanovo detstvo), Andrej Tarkovsky, Mosfilm (URSS), 1962.
The Informer, John Ford, RKO Radio Pictures Inc. (USA), 1935.
In Name Only, John Cromwell, RKO Radio Pictures Inc. (USA), 1939.
Invasión, Hugo Santiago, Proartel S.A. (Argentine), 1969.
I walked with a Zombie, Jacques Tourneur, RKO Radio Pictures Inc. (USA), 1946.

Jane Eyre, Robert Stevenson, Fox (USA), 1944.
Jezebel, William Wyler, First National Pictures Inc.(USA)-Warner Bros (USA),1938.
Journey for Margaret, W. S. Van Dyke, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), 1942.
Keeper of the Flame, George Cukor, Metro Goldwyn Mayer (USA), 1942.
Key Largo, John Huston, Warner Bros (USA),1948.
This Land is mine, Jean Renoir, RKO Radio Pictures Inc. (USA),1943.
Laura, Otto Preminger-Robert Mamoulian, 20th Century Fox (USA),1944.
Lily Marleen, Bayerischer Rundfunk-CipFilm-Rialto Film-Roxy Films (RFA), Rainer-Werner Fassbinder, 1980.
The life and death of Colonel Blimp, Micheal Powell, Independent Producers-The Archers(GB), 1943.
The Mad Miss Manton, Leigh Jason, P.J. Wolfson (USA), 1938.
The Maltese Falcon, John Huston, Warner Bros (USA), 1941.
The Man I married, Irving Pichel, Warner Bros (USA), 1940.
Margin for Error, Otto Preminger, 20th Century Fox (USA), 1943.
The Mask of Dimitrios, Jean Negulesco, Warner Bros (USA), 1944.
The Mighty, John Cromwell, Paramount Famous-Lasky Corporation (USA), 1929.
Mildred Pierce, Michael Curtiz, Warner Bros (USA), 1945.
Mission to Moscow, Micheal Curtiz, Warner Bros (USA),1943.
Mrs Miniver, William Wyler, Metro Goldwyn Mayer (USA),1942.
Der Mörder Dimitri Karamasoff, Fedor Ozep, Terra (URSS), 1931.
The Mortal Storm, Frank Borzage, Metro Goldwyn Mayer (USA), 1940.
Los muchachos de antes no usaban gomina, Manuel Romero, Lumiton (Argentine), 1937.
Now, Voyager, Irving Rapper, Warner Bros (USA), 1942.
Passage to Marseilles, Michael Curtiz, Warner Bros (USA), 1944.
Pastor Hall, Roy Boulting, Charter Films Inc. (USA, distribué par la UA), 1940.
Prisioneros de la tierra, Mario Soffici, Pampa Film (Argentine), 1939.
Prisoner of Japan, Arthur Ripley-Edgar G. Ulmer, Atlantis Pictures Corp. (USA)-RC (USA),1942.
Rebecca, Alfred Hitchcock, Selznick Prod. (USA), 1940.
The Roaring Twenties, Raoul Walsh, Warner Bros (USA),1939.
Sabotage, Alfred Hitchcock, Gaumont British Picture Corporation (GB)-Gaumont International (France)-Shepherd, 1936.
Saboteur, Alfred Hitchcok, Frank Lloyd Productions- Universal Pictures (USA), 1942.
Sahara, Zoltan Korda, Columbia Pictures Corporation (USA), 1943.
Shadow of a Doubt, Alfred Hitchcock, U Jack H. Skirball (USA), 1943.
Sergeant York, Howard Hawks, Warner Bros (USA),1941.
The Seventh Cross, Fred Zinemann, Metro Goldwyn Mayer (USA),1944.
Since you went away, John Cromwell, David O. Selznick (USA), 1944.
So Proudly we hail, Mark Sandrich, Paramount Pictures (USA), 1943.
The Spoilers, Ray Enright, Charles K. Feldman-Frank Lloyd-Universal Pictures (USA), 1942.
The Spy in Black, Micheal Powell, Irving Asher-Alexander Korda, 1939.
Star wars I. The phantom menace, George Lucas, 20th Century Fox (USA)-Lucas Film Ltd. (USA), 1999.
Street of Cchance, John Cromwell, Paramount (USA), 1930.

The Thirty-Nine Steps, Alfred Hitchock, Gaumont British Picture Corporation Ltd., (GB),1935.
Les trottoirs de Saturne, Hugo Santiago, Huger Niogret Producteur (France),1985.
La última etapa (Ostatni Etap), Wanda Jakubowska, P.P. Film Polski (Polonia), 1948.
Underworld, Josef von Sternberg-Arthur Rosson, Paramount Pictures (USA)-Famous Players-Lasky Corporation (USA), 1927.
The Uninvited, Lewis Allen, Paramount Pictures (USA),1944.
Venga y vea (Idi i smotri), Elem Klimov, Belarusfilm/Mosfilm/Sovexportfilm (URSS), 1985.
Waterloo Bridge, Mervyn LeRoy, Loew's Inc. (USA)-Metro Goldwyn Mayer (USA), 1940.
White Cliffs of Dover, Clarence Brown, Metro Goldwyn Mayer (USA),1944.
Why we fight, Frank Capra-Anatole Litvak (except. The battle of Britain, Frank Capra- Anthony Veiller), US Army Special Service Division(USA)-US War Department (USA),1943–1945.

Fascículos

Actas del Primer Congreso Contra el Racismo y el Antisemitismo. Comité Contra el Racismo y el Antisemitismo de la Argentina, 1938.
Causas y antecedentes de la guerra actual y Finalidades perseguidas por Alemania y sus aliados. Sin lugar ni fecha de edicicón.
Girondo, Oliverio: *Nuestra actitud ante el desastre*. Buenos Aires, 1940. Contiene también en "Apéndice": "Nuestra actitud ante europa". *La Nación* 25/4/1937; "El mal del siglo". *La Nación* 21/2/1937.
Péret, Benjamin: *Le déshonneur des Poètes*. Paris: Librairie José Corti/Actual, 1986.
Pour la France Libre. Comité De Gaulle. In Hoc Signo Vinces. Comité Franco-uruguayo pro Francia Libre. Boletín Gratis, impreso en Buenos Aires ??, 1941*??*.
El Pueblo Contra la Invasión Nazi. Comité Contra el Racismo y el Antisemitismo de la Argentina, Buenos Aires, mayo 1938.
Resoluciones del Primer Congreso Contra el Racismo y el Antisemitismo. Celebrado en el H. Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, los Días 6 y 7 de Agosto de 1938. Publicación oficial del Comité Contra el Racismo y el Antisemitismo de la República Argentina, Buenos Aires: 1938.

Diarios y revistas

Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores. 1946, 1959–1961, 1961–1963, 1966.
Les Cahiers de Chronos: "Roger Caillois". Éditions de la Différence, Paris, 1991. Sous la direction de Jean-Claude Lambert; Témoignages, études et analyses, précédés de 39 textes rares ou inédits de Roger Caillois.
Cahiers pour un Temps. "Roger Caillois". Centre Georges Pompidou/Pandora Editions, 1981.
Ciudad. "Jorge Luis Borges", Buenos Aires, 2–3, 4–9/1955: 11–62.
Crítica. Revista Multicolor de los Sábados. 1933–1934. Edición completa en CD-ROM. Buenos Aires: Fondo Nacional de lasArtes, 1999.
Criterio. Buenos Aires, 1928–
Davar. Edición extraordinaria. Dedicada al nuevo Estado de Israel. Realidad de un sueño milenario, 19–20(12/1948). Editado por la Sociedad Hebraica argentina.
Estudios. Revista mensual redactada por la academia literaria del Plata, 1936–1941.
Gente y la actualidad: Todo Borges…la vida, la muerte, las mujeres, la madre, la política, los enemigos. Buenos Aires: Atlántida, 1977.
El Heraldo cinematográfico, Buenos Aires, 1939–1945.
L'Herne. Jorge Luis Borges. Paris, 1964.
L'Herne. Drieu La Rochelle. Paris, 1982.
Lettres Françaises. Buenos Aires, 16 numéros, 1/7/1941–15/4/1945.
Inicial. Buenos Aires, 12 numéros, 10/1923–2/1926. Existen dos números 5: 4/1924 y 5/1924.
Magazine Littéraire: Jorge Luis Borges, 148(5/1979).
Magazine Littéraire: Jorge Luis Borges, 259(11/1988).
Magazine Littéraire: Jorge Luis Borges, 376(5/1999).
Martín Fierro. Buenos Aires, 25 números, 1924-1927.
Megáfono. "Discusión sobre Jorge Luis Borges". III(11), 8/1933: 13–33. Participan: Pierre Drieu La Rochelle, Ulyses Petit de Murat, Raúl Rivero Olazábal, Amado Alonso, Arturo Horacio Ghida, Homero M. Gublielmini, Tomás de Lara, León Ostrov, Lisardo Zía, Pedro Juan Vignale, E. Anderson Imbert, Sigfrido A. Radaelli, Erwin F. Rubens. Ilustración de Eduardo Muñiz (H.).
Noaj. Revista literaria. Homenaje a Salomón Resnick y a la revista *Judaica*, Jerusalem, 12–13(1997).
Nosotros, 2da ép. Buenos Aires, 90 números, 4/1936–9/1943.
Prisma. Revista mural, Buenos Aires, 2 números, 1921–1922.
Proa. 1ra. ép. Buenos Aires, 3 números, 1922–1923.
Proa. 2da. ép. Buenos Aires, 15 números, 1924–1926.
Proa. En las letras y en las artes. 3ra ép. "Borges: 100 años". 42(7–8/1999).
Río de la Plata. "Roger Caillois- Julio Cortázar", C.E.L.C.I.R.P./Colección Archivos, 13–14(1992).
Síntesis. Buenos Aires, 41 números, 1927–1930.
Sol y luna, Buenos Aires, 10 números, 1938–1943.
Sur. Buenos Aires, 371 números, 1931–1992.
Variaciones Borges. Aarhus, 1996–
Vértice. Revista Mensual. 1937–1939.

Artículos de diarios

Sobre la reunión del PEN Club en Buenos Aires en 1936:

En *La Nación:*

"El congreso de los PEN Club quedará inaugurado el Sábado", 1/9/1936, 1ra sec.: 8.
"En Amigos del Arte dio una conferencia Jacques Maritain", 2/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Llegará hoy un grupo de delegados al Congreo Internacionl de los P.E.N. CLUBS, que se inaugurará el 5", 2/9/1936, 1ra sec.: 9.
"Habló ayer acerca de 'La libertad' Jacques Maritain", 3/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Nuevos delegados llegaron ayer para intervenir en las sesiones del Congreso de los P.E.N. CLUBs", 3/9/1936, 1ra sec.: 9.
"En Amigos del Arte dió una conferencia Benjamin Crémieux", 4/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Han llegado ayer nuevos delegados al congreso internacional de P.E.N. CLUBS", 4/9/1936, 1ra sec.: 9.
"Efectuará hoy su sesión inaugural el Congreso Internacional de los P.E.N. CLUBS", 5/9/1936, 1ra sec.: 7.
"El Congreso de Escritores" por Julio Fingerit, 5/9/1936, 1ra sec.: 6.
"Inauguró sus sesiones el Congreso de los P.E.N. CLUBS", 6/9/1936, 1ra sec.: 10–11.
"Eminentes valores intelectuales llegaron ayer", 6/9/1936, 2da sec.: 11.
"El Congreso de los P.E.N. CLUBS tendrá hoy dos sesiones – Excursión al Delta", 7/9/1936, 1ra sec.: 7.
"Han sido inauguradas las deliberaciones del Congreso Internacional de los P.E.N. CLUBS", 8/9/1936, 1ra sec.: 10.
"En Amigos del Arte habló Emil Ludwig sobre la grandez", 9/9/1936, 1ra sec.: 8.
"En ambiente a ratos muy caldeado desarrollaronse las sesiones del Congreso Internacional de los P.E.N. CLUBS", 9/9/1936, 1ra sec.: 10.
"Conferencia de Georges Duhamel", 10/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Ofrecerá hoy el presidente de la República un Banquete a los delegados del P.E.N. CLUB", 10/9/1936, 1ra sec.: 10.
"Felipe Marinetti dio anoche una conferencia en el Teatro Politeama", 10/9/1936, 1ra sec.: 11.
"Comentario de Actualidad sobre el Discurso del Presidente en la cena ofrecida a los PEN CLUB", 11/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Dos sesiones celebró el congreso de los P.E.N. CLUBS", 11/9/1936, 1ra sec.: 10–11.
"En Amigos del Arte dió una conferencia de Jules Romains", 12/9/1936, 1ra sec.: 6.
"Volvió a reunirse ayer el congreso de los P.E.N. CLUBS", 12/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Los delegados del P.E.N. CLUB presenciron una fiesta criolla", 13/9/1936, 1ra sec.
"Un saludo a Jules Romains", 13/9/1936, 2da sec.
"El Congreso Internacional de los P.E.N. CLUBS realizará esta tarde la sesión de clausura", 14/9/1936, 1ra sec.: 10.
"Responsabilidad de los franceses" por Wladimir D'Ormesson, 15/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Celebró su última reunión oficial el congreso internacional de los P.E.N. CLUBS", 15/9/1936, 1ra sec.: 9.
"La comisión de cultura agasajó ayer a los delegados extranjeros – Stefan Sweig expresa su agredecimiento por medio de LA NACION", 16/9/1936, 1ra sec.: 9.

"Jacques Maritain habló ayer sobre 'Concepción cristiana de la ciudad'", 17/9/1936, 1ra sec.: 8.
"El Magisterio de José Manuel Estrada" por Álvaro Melián Lafinur, 17/9/1936, 1ra sec.: 8.
"Cordialmente se despidió ayer a los delegados al congreso internacional de los P.E.N. CLUBS", 17/9/1936, 1ra sec.: 9–10.

En *Crítica:*

"El Prudente Gobierno de León Blum Hizo Desaparecer Toda Tirantez, Dice J. Romains. El Gran Escritor Francés está en Buenos Aires", 2/9/1936: 5.
"Azaña Defenderá la Democracia Hasta el Final, Dice Ludwig. La propaganda del odio ha transformado a Italia, país pacifista, en país belicoso, dice Zweig", 5/9/1936: 5.
"La gran guerra reveló la enorme potencialidad de George Duhamel", 6/9/1936: 4.
"Lo que Sugiere la Primera Sesión del P.E.N. Club", 6/9/1936: 4.
"Ocasionaron otra derrota al concepto fascista del arte", 6/9/1936: 4.
"Ludwig Hizo el Proceso del Nazismo. El Congreso de los PEN Clubs dió una Declaración Antiguerra y Antifascista", 8/9/1936: 5.
"Italia es el País de la Libertad! Así Declaró el Delegado Fascista Marinetti", 8/9/1936: 5.
"El P.E.N. Club de Buenos Aires vive ajeno a la realidad del mundo", 8/9/1936: 6.
"La piedra al estanque", 9/9/1936: 4.
"Ludwig desenmascaró a las Tiranías", 9/9/1936: 5.
"Se Avergonzó de su Discurso, el Fascista Marinetti", 9/9/1936: 5.
"Ludwig novelará la vida de San Martín", 9/9/1936: 8.
"Lewick Denunció los 'Pogroms' en Polonia", 10/9/1936: 5.
"En Medio del Paroxismo del Mundo, Dijo Justo, el Artista no Puede Ser un Frío Espectador", 10/9/1936: 5.
"Calma, Tras la Borrasca", 10/9/1936: 5.
"De puño y letra (Al Presidente del P.E.N. Club)" por Demetrio Chumbita, 11/9/1936: 12.
"Las religiones no unieron a los hombres", 11/9/1936: 6.
"Porqué llevé la vaca al P.E.N. Club" por Omar Viñole, 11/9/1936: 7.
"Sofía Wadia hablará Para la Conferencia Argentina de Mujeres por la Paz", 13/9/1936: 12.
"Los escritores del P.E.N. Club en la casa del Teatro", 14/9/1936: 4.
"Epitafio Sobre un Congreso de Escritores", 15/9/1936: 4.
"Ha Partido en el Vapor Almanzora el Escritor Zweig", 16/9/1936: 4.
"Ludwig fue Confundido con Zweig y Dedicó un Libro que Ha Firmado por su Colega", 16/9/1936: 6.
"Difundiraán el Alegato Antinazi de Emil Ludwig en Todo el país", 14/9/1936: 3.
"Partío Jules Romains", 17/9/1936: 4.
"Saludan a Crítica", 17/9/1936: 4.
"Mensaje Antifascista a Romain Rolland", 16/9/1936: 8.
"Debemos Reconocer el Progreso de la Química, Dijo Burlonamente Ludwig en la F. De Derecho", 17/9/1936: 7.

Sobre "Hangmen also die":

"Hoy en la Opera "Los verdugos también mueren", *La Nación* 4/5/1944, sec. "Espectáculos": 12.
Afiche, *La Nación* 4/5/1944, "Espectáculos": 12.
"El drama de un pueblo en el film de la Ópera", *La Nación* 5/5/1944, "Espectáculos": 10.
"Balance de la semana", *La Nación* 6/5/1944, "Espectáculos": 8.
"Los verdugos también mueren", *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, Vol. XIV(662), 10/5/1944: 63–66.

Sobre los juicios de Nuremberg (en La Nación*):*

"Dará a conocer su acusación el tribunal aliado", 5/10/1945: 2.
"Siguió el juicio por los crímenes obrados en Belsen", 9/10/1945: 3.
"El tribunal de justicia reunido en París condenó a muerte a Pierre Laval", 10/10/1945: 2.
"Dióse a conocer un largo escrito con la defensa que Laval hace de sí mismo", 11/10/1945: 1.
"El 15 expondrá su acusación el tribunal aliado", 12/10/1945: 4.
"Fue condenado a pena de muerte el general Dostler", 13/10/1945: 3.
"Anuncióse que en la mañana de hoy fusilarán a Laval", 15/10/1945: 1.
"Pierre Laval fue ejecutado en París a mediodía de ayer", 16/10/1945: 1.
"Con gran fuerza moral afrontan los británicos sus dificultades", 16/10/1945: 1.
"El tribunal de Wiesbaden dictó penas de muerte", 16/10/1945: 2.
"En Lunerburg se oyó a la defensa de Josef Kramer", 17/10/1945: 2.
"El tribunal internacional de crímenes de guerra dió a conocer sus acusaciones", 19/10/1945: 1.
"El juicio de los nazis empezará el 20 de noviembre", 20/10/1945: 2.
"El tribunal de Hamburgo dictó penas de muerte", 21/10/1945: 2.
"Dióse un informe sobre la muerte de Adolfo Hitler", 2/11/1945: 2.
"En Nuremberg se prepara el juicio contra los nazis", 3/11/1945: 2.
"El archivo de Julius Streicher", 6/11/1945: 2.
"El archivo de Julius Streicher", 7/11/1945: 3.
"El archivo de Julius Streicher", 8/11/1945: 3.
"El archivo de Julius Streicher", 9/11/1945: 3.
"El archivo de Julius Streicher", 10/11/1945: 2.
"El archivo de Julius Streicher", 11/11/1945: 2.
"El archivo de Julius Streicher", 12/11/1945: 2.
"El archivo de Julius Streicher", 13/11/1945: 2.
"El archivo de Julius Streicher", 14/11/1945: 4.
"Queda pendiente de sentencia el juicio de Belsen", 15/11/1945: 5.
"El archivo de Julius Streicher", 15/11/1945: 4.
"Fueron juzgados culpables Kramer y otros acusados", 17/11/1945: 2.
"Son condenados a muerte Kramer y otros diez nazis", 18/11/1945: 6.

"Hoy se iniciará el juicio contra los nazis", 20/11/1945: 1.
"Ha empezado en Nuremberg el proceso a los acusados de los crímenes de guerra"; "En Nuremberg se aplicará la carta de crímenes de guerra", 21/11/1945: 1.
"Fundó la acusación en el proceso de Nuremberg el fiscal Robert J. Jackson", 22/11/1945: 1.
"Siguió la acusación fiscal contra los jerarcas nazis en el proceso de Nuremberg", 23/11/1945: 1.
"Importantes documentos nazis presentaron en el proceso de Nuremberg", 24/11/1945: 1.
"Pedirán testigos extranjeros los nazis procesados", 25/11/1945: 1.
"La iniciación del proceso de Nuremberg", 25/11/1945: 2.
"En Nuremberg se presentarán más documentos nazis", 26/11/1945: 1.
"Nuevos documentos sobre la acción nazi leyeron en el proceso de Nuremberg", 27/11/1945: 1.
"El acusador describió en Nuremberg la manera cómo se preparó la guerra", 28/11/1945: 1.
"El tribunal de Nuremberg se ocupó de los planes de los nazis contra Austria", 29/11/1945: 1.
"El proceso de Nuremberg", 29/11/1945: 2.
"Nuevos documentos acerca de la ocupación de Austria fueron leídos en Nuremberg", 30/11/1945: 1.
"El general Erwin Lahousen hizo severas acusaciones contra Keitel y Ribbentrop", 1/12/1945: 1–2.
"El general Erwin Lahousen ratificó sus acusaciones en el juicio de Nuremberg"; "Documentaban los nazis sus secretos", 2/12/1945: 1.
"Rudolph Hess fue sometido a un interrogatorio", 3/12/1945: 1.
"En el juicio de Nuremberg leyeron docuemtnos sobre el ataque a Checoslovaquia", 4/12/1945: 1.
"El fiscal Hartley Shawcross, británico, acusó severamente a los veinte nazis procesados"; "Declaraciones del mariscal Keitel", 5/12/1945: 1.
"Los fiscales de la Unión y Gran Bretaña presentaron más pruebas en Nuremberg", 6/12/1945: 1.
"En Nuremberg se documentó la agresión de Alemania contra Polonia y Noruega", 7/12/1945: 1.
"Nuevos secretos del alto comando del Reich fueron revelados en Nuremberg", 8/12/1945: 1.
"Rudolf Hess hizo declaraciones sobre su vuelo a Gran Bretaña y los objetivos del mismo", 9/12/1945: 1.
"En Nuremberg queda patente la culpabilidad de Alemania", 10/12/1945: 1.
"Lahousen reveló el fracaso de un sabotaje alemán", 10/12/1945: 2.
"En Nuremberg presentaron pruebas de lo premeditado del ataque alemán a Rusia", 11/12/1945: 1.
"En el juicio de Nuremberg se exhibieron películas de la historia del hitlerismo", 12/12/1945: 1.
"En Nuremberg expusieron la esclavitud a que sometió Alemania a los extranjeros", 13/12/1945: 1.
"En el juicio de Nuremberg se adujeron más pruebas de maltrato a prisioneros", 14/12/1945: 1.

"Condenas a muerte en Dachau", 14/12/1945: 2.
"En el juicio de Nuremberg leyeron documentos acerca de las matanzas de judíos", 15/12/1945: 1.
"De los propósitos nazis en Rusia se ocupó Nuremberg", 18/12/1945: 1.
"El fiscal norteamericano, Coronel Storey, terminó la acusación a jerarcas nazis", 19/12/1945: 1.
"El tribunal de Nuremberg trató de las actividades de las tropas SA nazis", 20/12/1945: 1.
"En Nuremberg prosiguió la exposición de los crímenes de las organizaciones nazis", 21/12/1945: 1.
"Dieron a conocer el testamento del Sr. Adolfo Hitler", 31/12/1945: 2.
"En Nuremberg se reanudó la vista del proceso contra los ex dirigentes alemanes", 3/1/1946: 1.
"El Reich rechazó toda protección a los católicos", 3/1/1946: 2.
"En Nuremberg declararon testigos presenciales de las matanzas de judíos", 4/1/1946: 1.
"Goering, condenado por Hitler, se salvó por obra de Roeder" por Bernardo von Brauchitsch", 4/1/1946: 2.
"El alto comando del Reich fue acusado por el fiscal en el juicio de Nuremberg", 5/1/1946: 1.
"Muy altas acusaciones se hicieron en Nuremberg al alto mando militar alemán", 8/1/1946: 1.
"En Nuremberg siguen las acusaciones a los altos jerarcas militares nazis", 9/1/1946: 1.
"El 'Pool' de las propiedades del Reich", 9/1/1946: 2.
"En Nuremberg se hicieron acusaciones contra el sr. Ribbentrop", 10/1/1946: 1.
"En Nuremberg se presentaron ayer màs acusaciones", 11/1/1946: 1.
"En el juicio de Nuremberg siguieron las acusaciones contra H. Sacht y Frank", 12/1/1946: 1.
"Vercors, un escritor de la guerra ante los problemas de la paz", 12/1/1946: 3.
"El incendio del Reichstag estuvo a cargo de Roehm", 14/1/1946: 2.
"En Nuremberg se trató acerca de la guerra naval", 15/1/1946: 1.
"Formularon nuevos cargos contra los nazis en Nuremberg", 16/1/1946: 1.
"En Nuremberg presentaron pruebas contra Schirach, Wilhem Frick y Borman", 17/1/1946: 1.
"M. F. De Menthon pidió en Nuremberg el castigo de todos los jerarcas nazis", 18/1/1946: 1.
"En Nuremberg se presentaron ayer más acusaciones", 19/1/1946: 1.
"El fiscal francés siguió acusando a los jefes nazis", 20/1/1946: 1.
"Cómo explotaron los nazis a los países ocupados", 22/1/1946: 3.
"Siguió la vista del proceso de los jefes nazis", 23/1/1946: 1.
"En Nuremberg se acusó a F. Papen, Neurath y otros", 24/1/1946: 1.
"Siguió la vista de los jefes nazis", 25/1/1946: 1.
"Se revelaron en Nuremberg otros crímenes nazis", 26/1/1946: 1.
"Hizo importantes revelaciones el general G. Thomas", 28/1/1946: 2.
"En dos congresos judíos censuraron a los británicos", 28/1/1946: 3.
"En Nuremberg se revelaron más horrores de los campos de concentración alemanes", 29/1/1946: 1.

"En Nuremberg se relataron nuevos casos de tortura", 30/1/1946: 1.
"En Nuremberg presentaron ayer más documentos", 31/1/1946: 1.
"Continuó ayer el juicio contra los jefes nazis", 1/2/1946: 1.
"Más acusaciones se hicieron a los dirigentes nazis", 2/2/1946: 1.
"Siguió el juicio contra los altos dirigentes nazis", 3/2/1946: 1.
"Siguió actuando en Nuremberg el fiscal francés", 5/2/1946: 1.
"Siguió el juicio contra los altos dirigentes nazis", 6/2/1946: 1.
"Veintiún mudos den el banquillo de Nuremberg", 6/2/1946: 2.
"En Nuremberg se trató del saqueo de obras de arte", 7/2/1946: 1.
"En Nuremberg se inició la causa de Rudolph Hess", 8/2/1946: 1.
"Rudenko inició en Nuremberg la acusación rusa", 9/2/1946: 1.
"Siguió el juicio contra los altos dirigentes nazis", 10/2/1946: 3.
"Paulus continuó su declaración ante los jueces", 13/2/1946: 1.
"Siguió actuando la acusación en Nuremberg", 14/2/1946: 1.
"En el juicio de Nuremberg hubo más acusaciones", 15/2/1946: 2–4, 1/2/1946: 1.
"El fiscal ruso expuso varios casos de crímenes de guerra"; "Siguió el juicio contra los altos dirigentes nazis", 16/2/1946: 1.
"En Nuremberg se revelaron nuevas atrocidades nazis", 19/2/1946: 1.
"Documentáronse en Nuremberg las atrocidades nazis", 20/2/1946: 1.
"El fiscal ruso acusó a Goering por los saqueos", 21/2/1946: 1.
"Los fiscales de Rusia dieron fin a su exposición", 22/2/1946: 3.
"En Nuremberg la defensa prepara sus argumentos", 26/2/1946: 1.
"Acusaron a Keitel y a H. Goering los fiscales aliados", 27/2/1946: 1.
"Los abogados preparan en Nuremberg la defensa de los procesados alemanes", 28/2/1946: 2.
"Acusaron a los organismos nazis como criminales", 1/3/1946: 1.
"En Nuremberg se discutió sobre el juicio colectivo", 2/3/1946: 1.
"En Nuremberg se trató acerca del castigo colectivo", 3/3/1946: 1.
"Solicitan nuevos testimonios los procesados nazis", 5/3/1946: 2.
"Mañana empezará la defensa de los jerarcas nazis", 6/3/1946: 2.
"Accedieron los jueces a aplazar la defensa nazi", 7/3/1946: 1.
"Von Papen pidió una declaración al rey de Suecia", 8/3/1946: 1.
"Comenzó en Nuremberg la defensa de H. Goering y se oyó a dos testigos", 9/3/1946: 1.
"En el proceso al mariscal Goering declaró E. Milch", 12/3/1946: 1.
"El mariscal Kesselring declaró en el juicio que continúa en Nuremberg", 13/3/1946: 1.
"Los mariscales Goering y Kesselring declararon ante el tribunal de Nuremberg", 14/3/1946: 1.
"Goering expresa en Nuremberg que ayudaron a Franco", 15/3/1946: 1.
"En Nuremberg se oyó nuevamente a Hermann Goering", 16/3/1946: 1.
"Goering contestó a defensores de otros procesados", 17/3/1946: 1.
"Goering defendió a Adolf Hitler y la política nazi", 19/3/1946: 1.
"Birger Dahlerus, en nombre del Fuehrer hizo gestión de paz", 20/3/1946: 1.
"En Nuremberg se trató de medidas antijudías nazis", 21/3/1946: 1.
"En Nuremberg, dos fiscales acosaron a Hermann Goering", 22/3/1946: 1.
"Ha comenzado su argumentación el defensor de Hess", 23/3/1946: 1.
"Von Ribbentrop se referirá al pacto germano-soviético", 24/3/1946: 1.

"En el juicio de Nuremberg se dieron detalles acerca del tratado germano-ruso", 26/3/1946: 1.
"La defensa de Ribbentrop aceptó la responsabilidad de su acción ministerial", 27/3/1946: 1.
"El tribunal de Nuremberg se ocupó de la actuación de Joachim von Ribbentrop", 28/3/1946: 1.
"Ribbentrop hizo declaraciones al tribunal aliado", 29/3/1946: 1.
"Joachim von Ribbentrop, en Nuremberg, narró los episodios preliminares de la guerra", 30/3/1946: 1.
"En Alemania fue descubierta una conspiración nazi", 30/3/1946: 2.
"El tribunal de Nuremberg permitió a Von Ribbentrop hablar del pacto de 1939", 2/4/1946: 1.
"Ribbentrop hizo más revelaciones sobre la guerra", 3/4/1946: 1.
"W. Keitel explicó su posición en el ejército alemán", 4/4/1946: 1.
"Keitel atribuyó a los civiles los abusos alemanes", 5/4/1946: 3.
"Keitel afirmó que Adolfo Hitler era un genio militar", 6/4/1946: 2.
"Siguió declarando en Nuremberg el mariscal Keitel", 7/4/1946: 2.
"En Nuremberg se interrogó a otro funcionario nazi", 10/4/1946: 2.
"A.Kaltenbrunner fue escuchado por los magistrados", 12/4/1946: 1.
"Kaltenbrunner se obstinó en negar todos los cargos",132/4/1946: 2.
"Rosenberg prestó declaración ente la corte aliada", 16/4/1946: 1.
"Rosenberg amplió sus declaraciones ante el tribunal", 17/4/1946: 1.
"Fue interrogado Alfred Rosenberg por tercera vez", 18/4/1946: 1.
"H. Frank presentó documentos ante la corte aliada", 24/4/1946: 2.
"Un testigo de la defensa acusó al mariscal Goering", 25/4/1946: 2.
"H. Givesius amplió sus declaraciones contra Goering", 26/4/1946: 1.
"J. Streicher hizo la defensa de su acción antisemita", 27/4/1946: 1.
"Es reclamada una acción contra los nazis en América", 28/4/1946: 1.
"Siguió hablando J. Streicher ante los magistrados.", 30/4/1946: 1.
"H. Schacht inició su defensa ante la corte aliada", 1/5/1946: 1.
"Fue interrogado Sauckel por los fiscales aliados", 1/6/1946: 1.
"Jodl comenzó su defensa ante el tribunal aliado", 5/6/1946: .
"Jodl continuó su defensa ante el tribunal aliado", 5/6/1946: 3.
"Alfred Jodl dio pormenores de la derrota de Alemania", 6/6/1946: 2.
"Alfred Jodl fue interrogado ante la corte aliada", 7/6/1946: 1.
"Siguió el juicio en Nuremberg al general Jodl", 8/6/1946: 1.
"Resistió órdenes del Fuehrer el mariscal Keitel", 9/6/1946: 1.
"Será abreviado el juicio a los nazis", 14/6/1946: 2.
"Von Papen relató su actuación en el gobierno nazi", 18/6/1946: 1.
"Papen refirióse a la primera época del gobierno nazi", 19/6/1946: .
"El barón Neurath declaró ante el tribunal aliado", 23/6/1946: 2.
"Neurath explicó la ocupación de la zona Renana", 25/6/1946: 2.
"La actuación de von Neurath", 26/6/1946: 2.
"En Nuremberg se oyó al jefe nazi de propaganda", 28/6/1946: 2.
"Siguió al juicio a Borman en el tribunal aliado", 30/6/1946: 2.
"Ocupóse la corte de Nuremberg de l crimen de Katyn", 2/7/1946: 3.
"Un médico dio su testimonio sobre el caso Katyn", 3/7/1946: 2.
"Rundstedt prestó declaración ante los magistrados", 4/7/1946: 2.

"Inició su alegato en Nuremberg la defensa alemana", 5/7/1946: 2.
"Habló la defensa de Ribbentrop en la corte aliada", 6/7/1946: 2.
"En Nuremberg se oyó al abogado de Alfred Rosenberg", 10/7/1946: 2.
"Según su defensor, Frank no dirigió nunca la gestapo", 12/7/1946: 2.
"El tribunal oyó a los defensores de Frank y Streicher", 13/7/1946: 2.
"El defensor del Almirante Raeder hizo su alegato", 17/7/1946: 2.
"Pidió clemencia el defensor de A. Seyss-Inquart", 20/7/1946: 2.
"Ante el tribunal de Nuremberg fue defendido von Papen", 23/7/1946: 2.
"El tribunal oyó a los abogados de Neurath y Papen", 24/7/1946: 2.
"Será juzgado en conjunto el alto comando alemán", 25/7/1946: 2.
"Pídese la muerte para los jefes nazis", 27/7/1946: 2.
"La acusación del fiscal británico a los jerarcas nazis", 28/7/1946: 2.
"Pidióse pena de muerte para los jerarcas nazis", 30/7/1946: 2.
"Rusia también en Nuremberg pidió la pena capital", 31/7/1946: 1.
"El tribunal internacional aliado consideró culpables a los veintiún jerarcas alemanes", 1/10/1946: 1–2.
"Condenóse a muerte a doce de los veintidós nazis procesados", 2/10/1946: 1.
"EL consejo de control de los aliados decidirá sobre los fallos de Nuremberg", 3/10/1946: 1.
"Pidió el indulto para Borman su abogado defensor", 4/10/1946: 1.
"Apeló la defensa de algunos de los nazis condenados", 5/10/1946: 1.
"Han salido de la cárcel los nazis absueltos", 6/10/1946: 2.

Sobre la actualidad argentina (en La Nación*):*

"La renuncia presentada por el coronel Perón fue aceptada ayer por el PE", 11/10/1945: 1.
"Está detenido en Martín García el ex vicepresidente", 14/10/1945: 1.
"Continuaron las gestiones para formar un nuevo gabinete", 16/10/1945: 1.
"En el resto de América se siguen con mucho interés los sucesos de la Argentina", 16/10/1945: 1.
"Créese que hoy se formará Gabinete", 17/10/1945: 1.
"Luego de inquieta jornada fue anunciado anoche que se formará un nuevo Gabinete", 18/10/1945: 1.
"Hubo frente a la Casa Rosada una concentración – Farrell y Perón hablaron desde uno de los balcones del Ministerio del interior", 18/10/1945: 1.
"Desde el hospital siguió Perón los sucesos del día", 18/10/1945: 1.
"Reincorporáronse dos ministros y tres juraron", 19/10/1945: 1.
"Créese que hoy se formará Gabinete", 17/10/1945: 1.
"Documentos sobre actividades nazis en la Argentina", 18/11/1945: 4.
"Fijáronse normas para las próximas elecciones", 2/12/1945: 1.
"Densa muchedumbre reunió el mitin de ayer", 9/12/1945: 1.
"Sobre el proceso de Nuremberg se realizó un acto", 26/1/1946: 6.
"El círculo de la prensa envió un obsequio a los periodistas de París", 27/1/1946: 5.
"El candidato del laborismo visitó ayer tres ciudades", 28/1/1946: 7.

"En magna asamblea los partidos de la unión democrática proclamaron sus candidatos", 10/2/1946: 1.
"En el más perfecto orden se hizo la desconcentración", 10/2/1946: 8.
"El 'Libro azul' ilustrará al país sobre la propaganda nazi", 13/2/1946: 1–2; 3–4.
"En la plaza de la república fue ayer proclamada la fórmula Perón-Quijano", 13/2/1946: 8.
"El 'Libro azul' brinda temas para profundas reflexiones", 14/2/1946: 1.
"Contenido del 'Libro azul' publicado en Washington", 14/2/1946: 2–4.
"El canciller se refirió anoche en una alocución radial al 'Libro azul'", 15/2/1946: 1.
"Sobre los espías del eje apareció otro comunicado", 18/2/1946: 1–2.
"Patrullan esta capital tropas de Caballería"; "Suscita gran interés en la Unión la elección argentina", 22/2/1946: 1.
"Terminó la campaña en todo el país", 23/2/1946: 1.
"El pueblo de la República deberá elegir hoy sus autoridades constitucionales", 24/2/1946: 1.
"Con una corrección ejemplar realizáronse ayer las elecciones en toda la República constitucionales", 25/2/1946: 1.
"En dos provincias se inició el escrutinio", 27/2/1946: 1.
"En medio de una gran expectación empezó el escrutinio de la capital", 1/3/1946: 6.
"Terminó el escrutinio en San Juan y en Santiago"; "Mañana seguirá el cómputo en la capital cuyas cifras favorecen a los laboristas", 3/3/1946: 1.
"En siete distritos se siguió escrutando"; "La fórmula Perón-Quijano aumentó considerablemente su ventaja en esta capital", 5/3/1946: 1.
"Terminó la primera sección de la capital con mayoría del Coronel Perón", 6/3/1946: 1.
"En la sección segunda de la capital no varió el tono del escrutinio", 7/3/1946: 1.
"Más equilibrado estuvo el escrutinio de la tercera sección en la capital", 8/3/1946: 1.
"Continuó triunfando en la capital la fórmula presidencial laborista", 9/3/1946: 1.
"Siguió creciendo en la capital la ventaja del Partido Laborista", 28/3/1946: 1.
"El gobierno argentino dio respuesta al 'Libro azul' de los Estados Unidos", 30/3/1946: 6–7.
"Fue promovido al grado de general el coronel Perón", 1/6/1946: 1.
"Hoy asumirá la presidencia el general Juan Domingo Perón", 4/6/1946: 1.
"Fue inaugurado el período de sesiones del Parlamento", 27/6/1946: 1.

Bibliografías de Jorge Luis Borges

Barrenechea, Ana Maria: "Bibliografía"*, La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
Becco, Horacio Jorge: *Jorge Luis Borges: bibliografía total (1923–1973)*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.
BAAL: *Bibliografía argentina de Artes y Letras*. Número especial: Contribución a la bibliografía de Jorge Luis Borges. Compilación: Nodier Lucio; Lydia Revello. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, avr.-sept. 1961.

Foster, David W.: *Jorge Luis Borges: an annotated primary and secondary bibliography.* New York: Garland, 1984.
Gilardoni, José: *Borgesiana: catálogo bibliográfico de Jorge Luis Borges (1923–1989).* Buenos Aires: Catedral al Sur, 1989.
Helft, Nicolás: *Bibliografía completa.* Buenos Aires: F.C.E., 1997.
Loewenstein, C. Jared: *A descriptive catalogue of the Jorge Luis Borges Collection at the University of Virginia Library*. Charlottesville, Va./London: University Press of Virginia, 1993.
Louis, Annick/Ziche, Florian: *Bibliografía*. Dirección electrónica: <http://www.hum.aau.dk/Institut/rom/borges/borges.htm>
Sacerio-Garí, Enrique: "La crítica de Borges en El Hogar". *Revista Interamericana de bibliografía* 33, 1983: 171–188.
Vaccaro, Alejandro: "Bibliografía". *Georgie. 1899–1930. Una vida de Jorge Luis Borges.* Buenos Aires: Proa, 1996.
——: *Catálogo de la colección de Alejandro Vaccaro.* Mimeo.

Obras de referencia

American National Biography. NewYork/Oxford: Oxford University Press, 1999.
Atlas of Classical History. London and Sydney: Croom Helm, 1985.
Axelrod, Alan: *The International Encyclopedia of Secret Societies and Fraternal Orders*, Facts on File, New York., 1997.
The book of Job. Commentary, New Translation and Special Studies by Robert Gordis: New York City: The Jewish Theological Seminary of America, 1978.
Brockhaus Enzyklopaedie. In zwanzig Bänden. F.A. Brockhaus, Wiesbaden, 1969.
Current Biography: Who's News and Why. Edited by Maxime Block, NY, Wilson, 1940.
Dan Cohn-Sherbok: *Atlas of Jewish History*. London and New York: Routledge, 1994.
Deutsche Biographische Enzyclopaedie (DBE), Munchen: K.G.Saur, 1998. Herausgegeben von Walther Killy und Rudolf Vierhaus.
Dictionary of National Biography. Oxford: Oxford University Press, edited by E.T. Williams and C.S.Nichols: 1981.
The Dictionary of National Biography. Edited b y L.G.Wickham Legg, Oxford University Press-London: Geoffrey Cumberlege, nov. 1949.
Dictionary of National Biography. Edited by Leslie Stephen and Sidney Lee, 1893, Volume 12.
Dizionario Biografico Degli Italiani. Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana/Fondata da Giovanni Treccani, 1993.
Ducrot, Oswald/Todorov, Tzvetan: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris: Seuil, 1972.
Ducrot, Oswald/Schaeffer, Jean-Marie: *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995.
Enciclopedia Luso-Brasileira de Cultura. Lisboa: Verbo, 1967.

The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information. Eleventh Edition, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 29 Vol., 1910–1911.

Encyclopaedia Judaica. Jerusalem: Keter Publishing House/Encyclopaedia Judaica Jerusalem/The Macmillan Company, 1971.

The Encyclopaedia of Philosophy. New York/London: Macmillan Publishing Co., Inc. and The Free Press/Collier Macmillan Publishers, 1972, Paul Edwards, Editor in Chief.

The Encyclopedia of the Third Reich. New York/Toronto: Macmillan, 1991. Edited by Christian Zenther and Friedmann Berdürftig. English Translation edited by Amy Hackett.

Félix Gaffiot, P. Flobert (éd): *Le Grand Gaffiot*. Dictionnaire Latin-Français. Hachette, 2000.

Gran Enciclopedia Rialp. Madrid, 1987.

Die Grossen Deutschen. Deutsche Biographie. Berlin: Im Propyläen Verlag bei Ullstein, 1956/57. Herausgegeben von Hermann Heimpel, Theodor Heuss, Benno Reifenberg.

La Grande Encyclopédie. Inventaire Raisonné des sciences, des Lettres et des Arts. 31 Volumes, Paris: H. Lamirault et Cie, Editeurs. [1886–1902]

The Holy Bible. Revised Standard Version. London, Edinburgh, Paris, Melbourne, Johannesburg, Toronto and New York: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1952 (?).

International Encyclopaedia of Social Sciences. The Macmillan Company and The Free Press, 1968, David L. Sills Editor.

The Jewish Encyclopaedia. New York and London: Funk and Wagnalls Company, 1906.

Lafleur, Héctor/Provenzano, Sergio: *Las revistas literarias argentinas 1983–1967*. CEAL, 1968.

Lourcelles, Jacques: *Dictionnaire du cinéma. Les films*. Paris: Robert Laffont/ Bouquins, 1993.

Modern English Biography. Truro: Netherton and Worth, 6 ed., 1892–1921, containing many thousands concise memoirs of persons who have died since 1850. By Frederic Boase.

Moliner, María: *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos, 1986, 2 tomos.

Neue Deutsche Biographie. Berlin: Duncker & Humblot, 1974. Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

The New Encyclopaedie Britannica. Fifteenth Edition, 1998,32 ed., Chicago: Encyclopaedia Britannica.

Nouvelle Biographie Générale depuis les Temps les plus reculés jusqu'à nos jours, Paris: Firmin Didot Frères, Fils and Cie, Editeurs, 1860.

Nuevo Diccionario Biográfico Argentino. Buenos Aires: Editorial Elche, 1968.

Oxford Dictionnary, Oxford: Clarendon Press, 1968.

Pereyra, Washington Luis: *Las Prensa literaria argentina: 1890–1974*. Tomo I. *Los años dorados. 1890–1919.* Buenos Aires: Librería Colonial, 1993. Tomo II. *Los años rebeldes. 1920–1929.* Buenos Aires: Librería Colonial, 1995. Tomo III. *Los años ideológicos. 1930–1939.* Buenos Aires: Librería Colonial, 1996.

The Revised English Bible With The Apocrypha. Oxford University Press/Cambridge University Press, 1989.

Rey, A. (éd.): *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Le Robert, 1998.
Trésor de la Langue Française.. Dictionnaire de la langue du XIXe et du Xxe siècle (1789–1960). CNRS/INLF de Nancy, Gallimard, 1985.
Tulard, Jean: *Dictionnaire du Cinéma. Les réalisateurs. 1895–1995*. Paris: Robert Laffont/Bouquins, 1995.
The Universal Jewish Encyclopaedia. New York: Universal Jewish Encyclopaedia Co., 1948.

Indice temático

Indice de nombres

Hispanic Studies: Culture and Ideas

Edited by
Claudio Canaparo

This series aims to publish studies in the arts, humanities and social sciences, the main focus of which is the Hispanic World. The series invites proposals with interdisciplinary approaches to Hispanic culture in fields such as history of concepts and ideas, sociology of culture, the evolution of visual arts, the critique of literature, and uses of historiography. It is not confined to a particular historical period.

Monographs as well as collected papers are welcome. Languages of publication are English, Spanish and Spanish-American.

Those interested in contributing to the series are invited to write with either the synopsis of a subject already in typescript or with a detailed project outline to either Dr Claudio Canaparo, Centre for Latin American Studies, School of Arts, Languages and Literatures, University of Exeter, Exeter EX4 4QH, UK c.canaparo@exeter.ac.uk, or to Alexis Kirschbaum, Peter Lang Publishing, Evenlode Court, Main Road, Long Hanborough, Witney, Oxfordshire OX29 8SZ, UK, a.kirschbaum@peterlang.com.

Vol. 1 Antonio Sánchez
Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s–1990s Spanish Culture. 220 pages. 2007.
ISBN 978-3-03910-914-2

Vol. 2 Geneviéve Fabry and Claudio Canaparo (eds.)
El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX. 275 pages. 2007.
ISBN 978-3-03910-893-0

Vol. 3 William Rowlandson
Reading Lezama's *Paradiso*. 290 pages. 2007.
ISBN 978-3-03910-751-3

Vol. 4 Claudio Canaparo, Fernanda Peñaloza and Jason Wilson (eds)
Patagonia. Myths and Realities. *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03910-917-3

Vol. 5 Xon de Ros
Primitivismo y Modernismo. El legado de María Blanchard.
238 pages. 2007.
ISBN 978-3-03910-937-1

Vol. 6 Sergio Plata
Visions of Applied Mathematics. Strategy and Knowledge.
284 pages. 2007.
ISBN 978-3-03910-923-4

Vol. 7 Annick Louis
Borges ante el fascismo. 374 pages. 2007
ISBN 978-3-03911-005-6

Vol. 8 Helen Oakley
From Revolution to Migration. A Study of Contemporary Cuban and Cuban American Crime Fiction. *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03911-021-6

Vol. 9 Thea Pitman
The Chronotrope of the Net. The Postmodern and the Postcolonial in Contemporary Mexican Travel-Writing. *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03911-020-9

Vol. 10 Francisco J. Borge
A New World for a New Nation. The Promotion of America in Early Modern England. 240 pages. 2007.
ISBN 978-3-03911-070-4

Vol. 11 Helena Buffery, Stuart Davis and Kirsty Hooper (eds)
Reading Iberia. Theory/History/Identity. 229 pages. 2007.
ISBN 978-3-03911-109-1

Vol. 12 Sheldon Penn
Writing and the Esoteric. Identity, Commitment and Aesthetics in Mexican Literature since the Revolution. *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03911-101-5

Vol. 13 Angela Romero-Astvaldsson
La Obra Narrativa de David Viñas. La nueva inflexión de *Prontuario* y *Claudia Conversa*. 300 pages. 2007
ISBN 978-3-03911-100-8

Vol. 14 Aaron Kahn
Siege, Conquest, and the Ambivalence of Imperial Discourse. Cervantes' *La Numancia* within the 'Lost Generation' of Spanish Drama. *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03911-098-8

Vol. 15 Turid Hagene
Negotiating Love in Post-Revolutionary Nicaragua. The Role of Love in the Reproduction of Gender Asymmetry. *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03911-011-7

Vol. 16 Yolanda Rodríguez
The Eighty Years War through Spanish Eyes. The Netherlands in Spanish Historical and Literary Texts (1548-1673). *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03911-136-7

Vol. 17 Stanley Black (ed.)
Juan Goytisolo: Territories of Life and Writing. 202 pages. 2007.
ISBN 978-3-03911-324-8

Vol. 18 María T. Sánchez
The Problems of Literary Translation. A Study of the Theory and Practice of Translation from English into Spanish. *Forthcoming.*
ISBN 978-3-03911-326-2

Vol. 19 Matías Bruera
Meditations on Flavour. *Forthcoming*.
ISBN 978-3-03911-345-3